



484^e Livraison,

3^e Période. — Tome Dix-Huitième.

1^{er} Octobre 1897.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

TEXTE

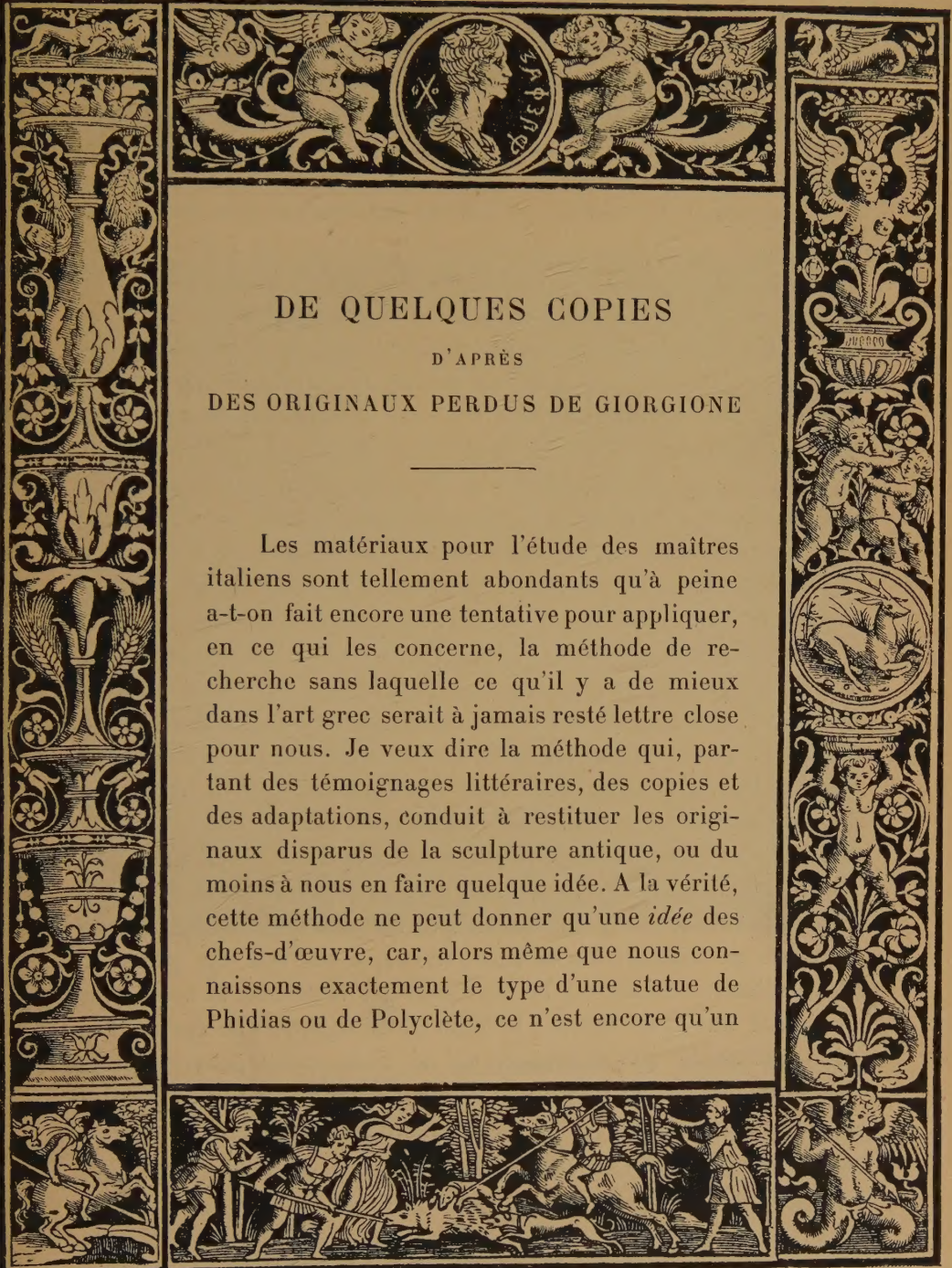
- I. DE QUELQUES COPIES D'APRÈS LES ORIGINAUX PERDUS DE GIORGIONE, par M. Bernhard Berenson.
- II. LES PORTRAITS DE MARIE-ANTOINETTE (2^e article), par M. J. Flammermont.
- III. PETITS MAÎTRES OUBLIÉS : GEORGES MICHEL, par M. Raymond Bouyer.
- IV. ARTISTES CONTEMPORAINS : HENRI GUÉRARD, par M. Roger Marx.
- V. LE TRÉSOR DE L'ABBAYE DE RONCEVAUX (2^e et dernier article), par M. Jean-J. Marquet de Vasselot.
- VI. UN PORTRAIT PRÉTENDU DE M^{me} DE PARABÈRE AU MUSÉE DE CAEN, par M. F. Engerand.
- VII. LUCIEN FALIZE, par M. Marius Vachon.

GRAVURES

- David, copie d'après Giorgione (Musée impérial de Vienne); Orphée et Eurydice, copie de Cariani, d'après Giorgione (coll. Lochis, à Bergame); Apollon et Daphné, par Giorgione (Séminaire de Venise); Portrait d'homme, copie d'après Giorgione (anciennement collection Doetsch); Portrait d'homme, d'après Giorgione (collection Esterházy, à Budapest); Portrait de femme, copie d'après Giorgione (coll. de M. Crespi, à Milan).
- Mistress Cuthbert*, par Th. Lawrence (coll. de M. de Angarica) : héliogravure tirée hors texte.
- Médaille de la Dauphine Marie-Antoinette, dessiné par Vassé, gravé par Demarteau l'aîné; La Dauphine en 1771, pastel de Liotard (Château de Laxembourg); La Dauphine en 1771, pastel d'auteur inconnu (ibid.); La Dauphine en 1771, buste de J.-B. Lemoyne (Musée impérial de Vienne); Marie-Antoinette, d'après la gravure de L.-J. Cathelin; La Dauphine, tapisserie des Gobelins exécutée par Audran, d'après Duplessis (1774) (coll. de M. le prince Auguste d'Arenberg).
- Portrait de Georges Michel, en lettre; Œuvres de G. Michel : Vue de Senlis; Un vieux manoir; Grande plaine.
- Un vieux moulin*, par Georges Michel (appartient à M. Durand-Ruel) : eau-forte de M. Boilvin, tirée hors texte.
- Œuvres de Henri Guérard : Chantier de construction, d'après une eau-forte; Locomotive dans la neige, id.; La récolte du varech, id.
- Tête de jeune fille*, eau-forte originale de M. Henri Guérard, tirée hors texte¹.
- Trésor de l'abbaye de Roncevaux : Reliquaire en argent émaillé, côté gauche et côté droit; Croix en argent doré, xvi^e siècle.
- Portrait prétendu de M^{me} de Parabère, par Fontenay (Musée de Caen); M^{me} de Parabère, par Rigaud (appartient à M. le colonel de Sancy-Parabère); M^{me} de Parabère, par Antoine Coppel, d'après la gravure de Leguay.
- Décoration de la Coupe d'or du Musée des Arts décoratifs : L'orfèvre et le graveur, dessous de la coupe, en lettre; Le Bois et le Tissu, dessin de M. Luc-Olivier Merson pour la frise d'or et d'émail; La Vigne naturelle, dessin de M. Cantel; La Vigne romaine, dessin de M. Hirtz; Les Arts du feu, dessin de M. Luc-Olivier Merson pour la frise d'or et d'émail; La Vigne byzantine, dessin de M. Hirtz; La Vigne gothique, La Vigne Renaissance, La Vigne Régence, dessins de M. Cantel; La Vigne assyrienne, La Vigne grecque, dessins de M. Hirtz; L'Imprimerie, la Reliure, l'Architecture, fragment de la frise d'or et d'émail, dessin de M. Luc-Olivier Merson; Intérieur du couverte, dessin de M. Cantel. Thénier en argent ciselé, par MM. Bapst et Falize, en cul-de-lampe.

*La gravure : **Mistress Cuthbert** doit être placée dans la livraison de juin, p. 450.*

¹ Cette *Tête de jeune fille*, annoncée ici à la place qu'elle devrait occuper, a été mise par erreur dans la dernière livraison. Nous donnons dans ce numéro la gravure : *La Vierge de Roncevaux*, qui aurait dû être publiée le mois dernier.



DE QUELQUES COPIES

D'APRÈS

DES ORIGINAUX PERDUS DE GIORGIONE

Les matériaux pour l'étude des maîtres italiens sont tellement abondants qu'à peine a-t-on fait encore une tentative pour appliquer, en ce qui les concerne, la méthode de recherche sans laquelle ce qu'il y a de mieux dans l'art grec serait à jamais resté lettre close pour nous. Je veux dire la méthode qui, partant des témoignages littéraires, des copies et des adaptations, conduit à restituer les originaux disparus de la sculpture antique, ou du moins à nous en faire quelque idée. A la vérité, cette méthode ne peut donner qu'une *idée* des chefs-d'œuvre, car, alors même que nous connaissons exactement le type d'une statue de Phidias ou de Polyclète, ce n'est encore qu'un

type, une silhouette; la beauté intime de l'original demeure insaisissable et, pour pouvoir la restituer par la pensée, il faudrait que nous connussions des originaux dus à la main des mêmes maîtres, imprégnés de leur âme et de leur génie. Mais où trouver ces originaux? Où peut-on voir un marbre sculpté de la propre main de Phidias?

Cependant, les archéologues ne se découragent pas. Des légions de savants travaillent continuellement, suivent les indications les plus fugitives, comme des Indiens dans la prairie ou des chercheurs d'or d'autrefois dans leurs laboratoires. Pourquoi s'étonner si les résultats auxquels ils arrivent participent souvent à l'incertitude de ceux de l'alchimie, si l'or qu'ils croient découvrir est souvent du clinquant? De temps en temps, toutefois, une vraie pépite de métal fin les récompense — et cela suffit. Mais nous, qui étudions l'art de la Renaissance, nous marchons sur un terrain bien autrement solide. Pour peu que nous ayons appris à nous servir de nos yeux, de notre faculté imaginative et de notre raison, nous pouvons obtenir des résultats certains et presque tangibles, comme l'étude de l'archéologie antique ne saurait en espérer.

Je me propose de parler ici de quelques copies d'originaux perdus de Giorgione, ce grand maître dont les ouvrages sont devenus plus rares que ceux de tout autre artiste éminent de la Renaissance. Pourtant, quelle qu'en soit la rareté, nous possédons des œuvres indiscutables qui correspondent aux différentes phases de sa vie à la fois si courte et si variée. Une fois qu'on a prouvé que tel tableau doit être la copie d'un original perdu de Giorgione, ceux d'entre nous qui savent insuffler la vie de l'art dans la froideur inanimée d'une copie (qualité sans laquelle la critique est plus qu'inutile), n'éprouvent pas de difficulté à assimiler cette copie au style de quelqu'un des originaux connus et à lui restituer, par la pensée, la beauté que l'original dut avoir lorsque la main de Giorgione s'en écarta. Précisément parce que Giorgione est si riche, nous pouvons prêter beaucoup de charme à une œuvre qui dérive de lui; nous pouvons traduire les copies de ses tableaux dans un langage tout inspiré de l'éclat des originaux que nous possédons.

I

Comment reconnaître avec certitude qu'un tableau est une copie de Giorgione? — Plutôt que de décrire *in abstracto* la méthode qu'il

convient de suivre à cet effet, je vais l'appliquer à quelques exemples qui, je l'espère, en feront comprendre la rigueur.

D'abord, il faut être assez familier avec la peinture vénitienne pour savoir que tel tableau est, par le style, plus voisin de tel maître que de tel autre. Il y a peu de temps, on a exposé, au Musée impérial de Vienne, un *David* tenant la tête de Goliath (n° 21), dont



DAVID, COPIE D'APRÈS GIORGIONE

(Musée impérial de Vienne)

le type est incontestablement *giorgionesque*. La largeur du front, la distance entre les yeux, la forme de la bouche, l'ovale du visage, les cheveux enfin, tout répond à l'idéal que la maturité de Giorgione se faisait de la beauté juvénile. La conception est également caractéristique du maître. Il n'essaie pas de nous présenter un type de jeune homme capable d'un exploit héroïque, ni de peindre l'exaltation du héros après l'exploit accompli. La tête que nous avons devant nous est idyllique, rêveuse ; c'est celle d'un Daphnis dont les doigts distraits joueraient avec les boucles de Chloé. L'étalage des

armes et des armures, la tête grisonnante du géant sont simplement de la peinture, on dirait presque des accessoires : ils n'ajoutent rien au caractère du jeune héros.

Eh bien ! pour le critique compétent, il ne saurait y avoir de doute que ce tableau doit être de Giorgione ou d'après lui. Cela se reconnaît au premier coup d'œil. Assurément, les gens qui ne croiraient à leur propre existence que sur la vue de leur extrait de naissance ne se déclareront pas satisfaits. Pour les convaincre, il faudrait un acte notarié dressé au moment où Giorgione peignit ce tableau. Mais il n'existe aucune œuvre dont l'authenticité puisse se réclamer d'un témoignage aussi formel ; en général, pour les Italiens, on s'est contenté de l'affirmation de Vasari. Or, ledit Vasari, dans la vie de Giorgione, parle précisément d'un tableau de ce maître, qu'il vit dans le palais du patriarche d'Aquilée. Il le décrit comme un *David* avec les cheveux tombant sur les épaules, d'une coloration si vive qu'il semblait être de la chair et du sang. Un bras du jeune guerrier et sa poitrine sont couverts d'une armure ; il tient d'une main la tête de Goliath vaincu¹. Etant donné que personne ne contestera le caractère *giorgionesque* du *David* de Vienne, étant donné également que la description de Vasari s'applique aussi exactement que possible à ce tableau, nous devons conclure que cette œuvre, ou une réplique de cette œuvre, fut vue par Vasari et attribuée par lui, comme par la grande tradition vénitienne qu'il suivait, à Giorgione.

Jusqu'ici, point de difficultés. Mais il s'agit maintenant de savoir si le panneau de Vienne est un original ou une copie. C'est là une de ces questions qu'aucun document ne peut résoudre. Il faut nous décider d'après les mérites de la peinture, savoir si ces mérites sont à la hauteur de ceux que nous admirons dans les œuvres indiscutées de l'artiste, nous demander enfin si l'exécution est adéquate à la conception.

Or, l'exécution du *David* de Vienne est extrêmement dure et même primitive. La tête du géant est sans vie, non pas de cette absence de vie qui est la mort, mais de celle qui ne réveille pas l'idée d'une vie éteinte. L'armure, l'épée n'ont rien de cet éclat que savait donner Giorgione au métal, transformant en une pluie d'or les rayons de soleil qui le frappaient. Dans la tête du jeune homme, la bouche et le nez sont dessinés misérablement, les yeux et les cheveux sont d'une exécution toute mécanique. Bref, un tableau si mal peint ne peut avoir été l'œuvre de Giorgione.

1. Vasari, Éd. Sansoni, t. IV, p. 93.

Heureusement, nous pouvons non seulement être certains que le *David* de Vienne est une copie, mais il nous est possible de nous faire une idée exacte des qualités qui devaient distinguer l'original. La collection d'Hampton Court contient, en effet, un tableau représentant un berger jouant de la flûte, que tous les critiques autorisés s'accordent à attribuer à Giorgione¹. La tête du David et celle du berger sont identiques — à la qualité près. Mais quelle différence de qualité ! Goûtez, dans le tableau d'Hampton Court, la douceur de la bouche, la fierté sensuelle des narines, l'éclat des yeux sous le large sourcil de velours ! Voyez ces cheveux auxquels l'artiste a donné quelque chose du charme magique qu'exhale un coucher de soleil vu à travers la profondeur des bois.

La tête de *David*, dans l'original du tableau de Vienne, ne doit pas avoir été moins belle. Imaginez-la aussi belle ; donnez à Goliath l'expression de force que Giorgione lui avait certainement prêtée ; restituez l'éclat à son armure et vous aurez reconquis, par la pensée, un chef-d'œuvre perdu du maître.

II

Aucune des autres copies dont je vais parler ne peut être l'objet d'une étude aussi concluante que le David. Là même où il sera possible d'établir, à la satisfaction des critiques compétents, qu'un tableau est une copie de Giorgione, je ne serais pas en état de leur offrir un secours aussi efficace pour traduire la copie dans le langage divin de l'original. Il faudra que mes lecteurs fassent appel à leur imagination ; si cette faculté artistique leur manque, toute l'érudition et toute la pénétration du monde ne leur en tiendront pas lieu.

Il est inutile de nous arrêter longtemps sur le tableau de Budapest que Morelli a identifié avec un fragment de la *Naissance de Paris* de Giorgione, vue, en 1525, par l'*Anonimo Morelliano* dans la maison de Taddeo Contarini². Cette découverte est d'une telle impor-

1. Pour une reproduction de cette peinture, voir le frontispice de mon livre *Venetian painters* (Londres, G. E. Putnam's Sons).

2. La question est de savoir si ce fragment est une partie de l'œuvre qui était dans la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume des Pays-Bas, ou s'il est indépendant de celle-ci. Dans cette dernière hypothèse, il y a quelque chance que le tableau de l'archiduc ait été l'original, auquel cas on peut espérer le voir reparaitre un jour. Bien entendu, on ne peut rien conclure de la gravure du *Theatrum pictorum* de Teniers, double traduction d'un chef-d'œuvre de Giorgione dans le dialecte de Manneken Pis.

tance qu'aucun juge équitable n'en voudra à Morelli de s'être laissé emporter par son enthousiasme, au point de méconnaître que le fragment Esterhazy ne peut être qu'une copie — et une très médiocre copie — de l'original perdu¹. Giorgione ne saurait avoir peint des figures aussi dénuées de vie, aussi stupides, aussi rudes que celles de ces deux bergers. Il n'y a pas, dans tout ce tableau, une touche qui trahisse la vivacité du maître. Mais c'est déjà beaucoup de posséder une copie partielle d'un chef-d'œuvre disparu ; on n'a pas le droit, en pareil cas, de se montrer difficile.

III

On voit, au musée de l'Ermitage, une figure de grandeur naturelle qui est d'une beauté radieuse (n° 112). Morelli a cru qu'elle pouvait être de Giorgione. Élançée et gracieuse, mais pas tout à fait aussi mince que les femmes dans les tableaux de jeunesse du maître (*l'Épreuve de Moïse* et *le Jugement de Salomon*, aux Offices), Judith est debout, appuyée contre un arbre, majestueuse sans doute, mais en même temps douce et idyllique. Sa main droite s'appuie légèrement sur la poignée de son épée qui reluit. Avec non moins de légèreté, son pied nu repose sur la tête d'Holopherne tombé dans l'herbe. Pas plus que dans le *David*, il n'y a là rien qui ressemble au sentiment du triomphe ou de l'horreur. C'est une idylle aussi placide qu'un clair de lune dans les collines euganéennes. La belle dame joue avec une épée, parce qu'elle la trouve jolie, et elle regarde la tête qu'elle vient de couper avec un doux sourire, comme si cette tête de mort était une fleur à ses pieds. Il faudrait le talent d'un poète de premier ordre pour exprimer dans sa plénitude tout ce qu'on devine dans la *Judith* de Saint-Pétersbourg. Mais si l'on cherche dans ce tableau de la peinture plutôt que de la poésie, je crains bien qu'on ne soit obligé d'y voir une copie. Bras et mains ne sont pas dignes de Giorgione ; il n'y a pas de « qualité de ligne » dans les draperies ; Giorgione n'aurait pas peint une jambe ressemblant à un bas rembourré ; Giorgione n'aurait pas dessiné si mal la tête d'Holopherne. Regardez la tête de Judith. Elle est loin d'être parfaite ; mais combien elle est supérieure par l'exécution au reste de la peinture ! C'est cela, autant que tout autre indice, qui trahit le copiste. La tête l'a intéressé plus que le reste, ce qui est toujours le cas des gens dont l'intelligence artistique est médiocre, et il l'a

1. Lermolieff, *Die Gallerien zu München und Dresden*, p. 284.

copiée avec plus d'amour. Mais un véritable artiste se montre partout lui-même ; la qualité de son talent se révèle jusque dans les moindres choses. En somme, la *Judith* de l'Ermitage me paraît une bonne copie, mais, après tout, ce n'est qu'une copie.

IV

L'original de la *Judith* doit avoir été peint un peu plus tard que la Madone de Castelfranco. La *Judith* a beaucoup de points communs



ORPHÉE ET EURYDICE, COPIE DE CARIANI D'APRÈS GIORGIONE

(Collection Lochis, à Bergame)

avec cette sublime figure, mais elle semble plus mûre, moins austère, je dirai même plus opulente et plus gracieuse. Je veux maintenant parler d'un tableau que je crois appartenir à la même époque et relever de la même tendance. C'est un panneau de *cassone* dans la collection Lochis, à Bergame, qui n'a encore été que peu remarqué. Le sujet est l'histoire d'Orphée et d'Eurydice. Dans un paysage d'un charme idyllique, nous voyons à gauche Eurydice, une ravissante figure vénitienne, qui fuit devant le serpent. Dans le fond, à droite, s'élèvent les tours enflammées de la demeure d'Hadès.

A mi-chemin, Eurydice retourne vers le sombre empire, tandis qu'Orphée désespéré s'éloigne...

Là où tous les caractères sont si *giorgionesques*, pourquoi s'attarder à démontrer qu'on est en présence d'une conception de Giorgione? Qui donc, autre que lui, a su traduire, comme nous le voyons ici, un mythe grec dans l'esprit de la Renaissance? Qui donc, autre que lui, avait le don de fondre le paysage et les figures dans une aussi charmante harmonie? Les murs enflammés du palais d'Hadès, les petites figures à mi-chemin, le mouvement d'Eurydice, l'arbre gracieux qui fleurit au-dessus d'elle, sont autant de touches, autant de trouvailles heureuses qui suggèrent le nom de Giorgione, et ce nom seul. Il ne s'agit pas seulement d'une impression générale; au contraire, l'*Orphée et Eurydice* rappelle à l'instinct ce panneau encore si délicieux dans sa ruine, l'*Apollon et Daphné* du Séminaire de Venise, tableau d'abord attribué à Giorgione par Morelli et depuis accepté comme tel par tous les critiques sérieux. Le sentiment et le traitement de ces deux œuvres sont si analogues qu'en décrivant ici les beautés du tableau de Venise je ne ferais que répéter ce que j'ai dit tout à l'heure du panneau de la collection Lochis.

Mais une comparaison attentive nous révèle bientôt que la peinture de Bergame n'est pas tout à fait à la hauteur de celle de Venise. Elle nous apprendra encore que, par des détails presque imperceptibles, insensibles aux yeux peu exercés, l'*Orphée et Eurydice* s'écarte quelque peu des formes particulières de Giorgione. Par exemple, la tête d'Eurydice n'a pas exactement la structure habituelle du maître. Les plis de la draperie sont encore moins du *pur* Giorgione; l'on est tenté d'y reconnaître le faire d'un de ses imitateurs les plus doués, à savoir Cariani (je dois cette intéressante observation à mon ami M. Gustave Frizzoni). Bien plus, la touche de Cariani se distingue encore sur d'autres points; elle se révèle dans le maniement même du pinceau. Maintenant, bien que Cariani soit un peintre quelquefois agréable et même charmant, il ne mériterait pas le travail auquel il faut se soumettre pour le connaître à fond, si cette étude ne devait pas nous être éminemment utile dans des cas comme celui que nous exposons. L'élégant dilettante qui jouit des œuvres de grands maîtres, et de celles-là seules, se contente de cette jouissance et ne tient pas à aller plus loin. Mais un critique, un savant, ne doit pas s'arrêter avant de s'être familiarisé avec les imitateurs, même les plus humbles, d'un grand artiste; car le plus humble peut nous révéler tel trait important que la disparition accidentelle d'une

ou de plusieurs œuvres du maître ne nous permet pas de reconnaître d'une vue directe. Il se peut aussi — c'est le cas actuel — que l'élève ait copié le grand peintre, et que cet imitateur, à défaut d'un style personnel, ait eu, comme Cariani, certains *maniérismes* ; il faut alors connaître intimement ces *maniérismes* pour pouvoir en faire abstraction et retrouver, en les écartant, l'œuvre de l'homme de génie que la copie a modifiée dans le détail. Alors, si nous étions nous-mêmes des artistes très doués, nous pourrions remplacer chaque détail *carianesque* par un détail *giorgionesque*, emprunté aux œuvres du maître les plus voisines. Ici, ce serait l'*Apollon et Daphné* qui



APOLLON ET DAPHNÉ, DE GIORGIONE

(Séminaire de Venise)

servirait d'étalon. Mais, n'étant pas des artistes, nous devons nous contenter d'opérer cette substitution par la pensée et ne reconstituer l'œuvre, à l'aide d'une traduction imparfaite, que par les yeux de l'esprit. C'est peu de chose, peut-être ; pour moi, c'est beaucoup et une récompense suffisante de l'effort que je me suis imposé.

V

La soi-disant méthode historique a été, dans notre siècle, la maîtresse du monde intellectuel. Nous lui devons, de ce chef, une gratitude infinie. Mais elle a exercé une influence parfois fâcheuse sur les études d'art. Ceux qui les poursuivent se sont de plus en plus habitués à rechercher surtout les origines, sans se demander si cette recherche est vraiment bien importante en ce qui concerne l'art en général ou tel artiste en particulier. Concentrer presque exclusivement l'attention sur ce problème : *comment* un artiste est-

il devenu ce qu'il a été — c'est souvent oublier ce qu'il est bien plus essentiel de savoir, *ce qu'un artiste a été* dans la plénitude de sa maturité et de son talent. Appliquée au Titien, cette méthode a exagéré l'intérêt de ses premières œuvres qui, bien que charmantes, ont le défaut de viser à égaler Giorgione plutôt qu'elles ne l'égalent. Dans le cas de Giorgione, on en est venu à le comprendre tout de travers. Ceux mêmes qui connaissent parfaitement les tableaux de la maturité de ce grand artiste restent comme indifférents devant eux et continuent à voir seulement dans ce maître l'auteur idyllique et solennellement lyrique des *Épreuves de Moïse* et de la *Madoné* de Castelfranco. C'est oublier tout à fait que, dans les dernières années de sa vie si courte, Giorgione s'élevait rapidement, au-dessus du raffinement et de la grâce, vers une magnificence et une puissance d'expression que Titien n'a pas atteintes avant l'âge de soixante-dix ans. A vrai dire, les splendeurs de Titien et de Rubens avaient été non pas seulement pressenties, mais réalisées par Giorgione, et cela avec une délicatesse et une distinction que Rubens a toujours ignorées, dont Titien lui-même s'est rapproché de très près, mais sans aller au delà.

A ceux qui n'ont pas approfondi les multiples aspects de l'art vénitien dans les dix ou vingt premières années du xvi^e siècle, cette phase du génie de Giorgione est restée presque inconnue ; ils ont si peu compris qu'il y avait là le résultat presque fatal de l'évolution d'un esprit sublime, que les œuvres capitales du grand style de Giorgione ont été, l'une après l'autre, contestées. On a douté du *Chevalier de Malte*, du *Concert champêtre*, même — quelque absurde que cela paraisse — de la *Vénus* de Dresde, dont la restitution à Giorgione par Morelli est l'un des exploits les plus mémorables de la critique moderne. Et *Saint Marc sauvant Venise des démons*, ce chef-d'œuvre laissé inachevé par Giorgione, retouché, ruiné, ce tableau qui n'en est pas moins une merveille où le maître, sans cesser d'être lui-même, touche à l'imagination de Léonard et à la vigueur gigantesque de Michel-Ange, ce tableau, dis-je, a été méconnu à Venise même, le lieu du monde où Giorgione devrait être le plus apprécié, à tel point que, dans le nouvel arrangement de la galerie, il a été relégué dans un coin de corridor où, quand même la lumière ne manquerait pas pour l'étudier, il n'y a pas assez de recul pour le bien voir.

J'insiste tant sur ce point, parce que les deux copies dont je vais parler maintenant sont encore plus éloignées des *Épreuves de Moïse* et du *Jugement de Salomon* que les ouvrages mentionnés

plus haut. Elles ressemblent encore davantage à des Rubens — à des Rubens avec la profondeur en plus. Il est donc à présumer



PORTRAIT D'HOMME, COPIE D'APRÈS GIORGIONE

(Anciennement dans la collection Doetsch)

qu'elles ne seront pas aisément admises par les critiques qui poussent la sagacité jusqu'à mettre en doute l'authenticité de la *Vénus* de Dresde et du *Concert champêtre*.

Le premier de ces deux tableaux — des portraits — est une figure à mi-corps d'un gentilhomme vénitien ; il appartenait à feu

Henry Doetsch et je ne sais ce qu'il est devenu après la dispersion de cette collection extraordinaire, quoique inégale. Entre un parapet exhaussé et un mur avec une ouverture sur le palais des Doges et le pont des Soupîrs, se tient un noble vénitien, tourné vers la gauche et presque de profil. Ses cheveux sont nattés comme dans tous les portraits d'homme de Giorgione. Son poing droit, fortement serré, repose sur un livre, qui lui-même est posé sur le parapet. L'expression du visage est celle d'un homme qui fait un retour mélancolique sur une énergie restée sans emploi, mais qui a fièrement conscience de sa puissance et respire la volonté. C'est le même type que celui du jeune homme de Budapest, que Morelli a reconnu le premier, quoiqu'un peu timidement, comme une œuvre de Giorgione. De pareils caractères fascinent l'esprit, mais éloignent la sympathie plutôt qu'ils ne l'éveillent. Pour les représenter dignement sur la toile, dans leur dureté et l'exubérance de leur *moi*, il faut des artistes de génie tels que Velazquez.

Quelques-uns de mes lecteurs vont sourire. Ils trouveront singulier que je compare maintenant Giorgione à Velazquez, l'Espagnol impersonnel, impassible, désintéressé en quelque sorte de sa tâche. Eh quoi ! la comparaison est-elle donc si hardie ? N'y a-t-il pas, dans l'interprétation, une ressemblance frappante entre l'esprit des deux portraits de Giorgione (Doetsch et Budapest) et les différents portraits de Philippe IV et d'Olivarès, peints par Velazquez ? Et ce n'est pas seulement par le sentiment que Giorgione s'éloigne ici tellement du Giorgione plus jeune et mieux connu. Son sentiment de la structure s'est affiné, en même temps que le ton de sa palette s'est rapproché de ces exquis harmonies d'un gris frais qui font de Velazquez le plus grand peut-être des coloristes.

Mais il me reste à prouver que le tableau de l'ancienne collection Doetsch n'est pas seulement *giorgionesque*, que c'est bien une copie d'après un Giorgione perdu. Je demanderai d'abord qui, en dehors de Giorgione, peut être l'auteur d'un chef-d'œuvre comme l'original de cette copie — car le fait que c'est bien une copie est surabondamment prouvé par l'inégalité de la conception et de l'exécution. Titien, qui, dans sa jeunesse, imita de si près Giorgione, ne trahit dans aucun des ouvrages qui lui sont sérieusement attribués un style de portraiture semblable à celui-là. Si l'auteur de l'original en question n'était pas Giorgione, ce devrait être quelque imitateur servile du maître, comme Licinio ou Beccaruzzi. Mais ces peintres de second ordre ne pouvaient qu'imiter et non créer, et le portrait de la collec-

tion Doetsch est bien une création. Licinio, par exemple, dans le portrait appartenant à lady Louisa Ashburton, était bien capable de



PORTRAIT D'HOMME, PAR GIORGIONE

(Collection Esterhazy, à Budapest)

produire une imitation voulue, flagrante de Giorgione ; mais d'infuser à une œuvre un esprit si élevé, de la marquer d'un tel cachet de splendeur, voilà ce qui dépassait ses forces !

Le connaisseur de la peinture vénitienne au temps de Giorgione

arrivera, par élimination, à conclure que seul Giorgione peut avoir été l'auteur de l'original du portrait Doetsch. Cette conclusion peut être vérifiée par la comparaison de la copie avec une ou deux œuvres dont l'authenticité est indéniable. Tout d'abord, je rappellerai le portrait Esterhazy; même type du crâne, même arrangement des cheveux, même largeur du sourcil dominé par une mèche, traitement presque identique de la bouche et des yeux. Là où paraissent de petites différences, c'est plutôt le copiste qui en est responsable. Comparons ensuite le portrait Doetsch avec l'œuvre exquise découverte par M. J.-P. Richter et qui est maintenant, *prima inter pares*, parmi les nombreux chefs-d'œuvre de l'art italien au musée de Berlin. Nous y trouvons de nouveau le même crâne, le même sourcil, le même léger relèvement du sourcil gauche, le même sentiment dans la bouche. A coup sûr, quand des analogies de détail comme celles que le portrait Doetsch présente avec ces deux peintures s'ajoutent à l'identité d'esprit qui se manifeste entre ces œuvres, quand, en outre, on constate qu'il n'y a pas un autre nom d'artiste qui puisse être mis en avant avec vraisemblance, toutes ces considérations vérifient pleinement l'attribution à Giorgione. Et si nous traduisons cette œuvre, à laquelle manque la qualité de l'exécution, dans le langage puissant et splendide du portrait Esterhazy, nous obtenons un vrai chef-d'œuvre qui vient s'ajouter à la liste trop courte des tableaux du maître de Castelfranco.

VI

Imaginons que le modèle du portrait Doetsch, qui est presque de profil, se fasse voir de face, et nous trouverons qu'il offre un air de famille tout à fait frappant avec l'autre copie d'après un Giorgione perdu dont j'ai promis de parler. C'est le portrait d'une dame dans la collection de M. Crespi, à Milan. Si nous avions l'original devant nous, je n'hésiterais pas à le proclamer le plus important des portraits du maître, un chef-d'œuvre ne le cédant à aucun portrait d'aucun pays ou d'aucun temps. Un bonheur inespéré nous a fourni, de cette merveille, une copie qui, par surcroît, est excellente.

Je viens de dire que le portrait Crespi offrait une certaine ressemblance avec celui de l'ancienne collection Doetsch. Cependant l'analogie ne va pas plus loin qu'un air de famille. Par le caractère, le tempérament, la conception artistique, modèles et portraits diffèrent également. François Rabelais, non tel que le connaît le vulgaire, mais tel qu'il se révèle à ses lecteurs attentifs — un

artiste tout incandescent du feu purificateur de la santé, insufflant une vie exorbitante à tout ce qu'il touche, dernière incarnation du Dionysos grec — Rabelais, dis-je, et peut-être Shakespeare, dans



PORTRAIT DE FEMME, COPIE D'APRÈS GIORGIONE

(Collection de M. Crespi, à Milan)

quelque instant divin entre la création de Titania et celle de Falstaff, s'ils eussent été peintres, auraient pu peindre l'original de ce portrait. Une grande dame italienne est devant nous, éclatante de santé et de magnificence, énergique, débordante, pleine d'une chaude sympathie, source de vie et de joie pour tous ceux qui l'entourent, et

cependant réfléchie, pénétrante, un peu ironique bien qu'indulgente. Telle est la personne qui nous regarde à travers le portrait Crespi, appuyant sa main sur un parapet élevé qui la dissimule en partie. C'est une composition large et spacieuse, digne d'une personnalité aussi opulente. Le profil en grisaille sur le parapet, représentant la même dame sous un autre aspect, est une trouvaille d'artiste et d'un rare effet décoratif.

Je crois qu'on n'a proposé, pour cet ouvrage, que deux ou trois attributions. J'ai d'abord moi-même, il y a des années, pensé à Licinio ; j'étais alors dans l'enthousiasme que me causait la quasi découverte de ce peintre et disposé à le croire capable d'un tel chef-d'œuvre. En étudiant davantage Licinio, dont je crois connaître aujourd'hui une quarantaine de portraits et d'autres peintures, je suis arrivé à la conclusion qu'un portrait comme celui de la collection Crespi est aussi supérieur à Licinio que le vol d'un aigle à celui d'un passereau. Même dans les détails morphologiques et dans la facture, il n'y a là presque rien de commun avec les Licinio authentiques. En outre, bien que la copie soit excellente, la distance qui subsiste entre la conception et l'exécution prouve clairement que c'est bien une copie.

L'autre attribution, qui est celle de M. Crespi lui-même, donne cette œuvre à Titien. Certes, l'opinion d'un collectionneur de la valeur de M. Crespi a son poids et, du reste, elle peut se défendre, dans l'espèce, par de bons arguments. En effet, outre Giorgione, le seul artiste qui aurait pu créer une pareille figure est Titien sous l'inspiration de Giorgione. Si nous considérons deux des œuvres de Titien où, avec le plus grand mérite personnel, il porte, pour ainsi dire, le manteau de son compagnon récemment défunt, je veux dire deux de ses fresques dans la *Scuola del Santo* à Padoue, nous serons bien tenté de donner raison à M. Crespi. Regardez, en particulier, la fresque représentant saint Antoine qui rend la parole à un enfant pour qu'il puisse témoigner de l'innocence de sa mère. La mère de l'enfant, dans cette peinture exécutée par Titien tout de suite après la mort de Giorgione, ressemble, comme nulle autre, à la dame du portrait Crespi. J'ajoute que, sur le parapet, dans le portrait en question, on lit les lettres T. V. (*Tiziano Vecellio*).

Et pourtant, je ne partage pas l'opinion de M. Crespi. J'avoue que la présence des initiales T. V. est difficile à expliquer, mais d'autres initiales singulières se voient sur les portraits de Giorgione à Budapest et à Berlin, et l'on peut se demander si ce ne sont pas

plutôt celles de la personne représentée ou du possesseur. En outre, de toutes les œuvres de la jeunesse de Titien, je n'en vois aucune qui soit signée par des initiales seulement.

Revenons donc, pour découvrir l'auteur du portrait Crespi, à l'étude plus sûre des qualités morphologiques. Sans doute, le sentiment de la *qualité* n'est pas susceptible de démonstration ; tout ce qu'on peut faire, c'est d'appeler l'attention de ceux qui en sont capables sur telle particularité qui, pour une raison ou une autre, a échappé à leur examen. Eh bien ! quelque belle, quelque vraiment *giorgionesque* que soit la fresque de Titien à Padoue, je sens en elle non seulement des divergences, mais une infériorité de conception par rapport aux œuvres authentiques de Giorgione. Ni là, ni dans la *Madone* de Pesaro, ni même dans toute la fougue, dans toute l'opulence de l'*Assunta*, ni, en fait, dans aucune peinture du Titien exécutée avant les environs de 1540, je ne vois rien de comparable à la force spontanée, au génie impérieux et coulant de source qui se révèle à travers le tableau de M. Crespi. Le jeune Titien, tel que je le connais, n'était pas à la hauteur d'un tel exploit pictural (personne ne pourrait songer, d'ailleurs, à l'attribuer aux dernières années du maître). Même dans l'exécution, l'original du tableau qui nous occupe devait être supérieur aux portraits contemporains de Titien. Comme d'habitude, le copiste a particulièrement soigné le visage ; il y a répandu une puissance, une splendeur directement empruntées à l'original, qui révèlent un artiste plus profond, sentant plus intimement la forme que le jeune Titien. Telle est du moins l'impression dont je ne puis me défendre.

Passons maintenant à des considérations de détail. Titien ne semble pas avoir fait intervenir, dans ses portraits, le parapet élevé ; il dispose autrement les doigts de ses modèles et ces doigts, dans le tableau de M. Crespi, sont tout à fait *giorgionesques*, comme on s'en aperçoit en les comparant aux doigts du portrait de Berlin. Puis, regardez le sourcil large et bas, l'allure des cheveux balayant le front : ce sont des traits que j'ai déjà plusieurs fois signalés, dans le présent article, comme caractéristiques de Giorgione. Pour les sourcils et le nez, je recommande particulièrement la comparaison avec le *Berger* d'Hampton Court et la *Vénus* de Dresde. Bien plus caractéristique encore, mais trop subtil pour être décrit en paroles, est le mouvement intime, la vibration que le grand artiste a imprimée à sa figure. A ce point de vue, rapprochez du portrait de M. Crespi celui du chevalier de Malte. Abstraction faite de la différence des

modèles, c'est la même pose, la même allure, et cet argument-là, à mes yeux, prime tous les autres. Cela dit, il serait inutile d'insister sur de petits détails, tels, par exemple, que les plis de la draperie qui, malgré le peu de soin du copiste dans cette partie de l'œuvre, trahissent la manière de Giorgione plus que celle de tout autre peintre de son temps.

Si, comme je le crois fermement, Giorgione est l'auteur du chef-d'œuvre de l'Académie de Venise dont j'ai parlé dans le cours de cet article; si, d'autre part, il a peint les originaux des portraits des collections Doetsch et Crespi, il n'a pas seulement été, par le charme idyllique de ses compositions, le rival de Raphaël —, par la subtilité et le raffinement, l'égal de Léonard —, mais il s'est montré à la hauteur de Melozzo par la spontanéité de la conception et, par l'énergie, presque le pair de Michel-Ange.

BERNHARD BERENSON





Th. Lawrence pinx

Héliog Fillon et Heuse

MISTRESS CUTHBERT
(Collection de M. de Angarica)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Paul Meglia



LES PORTRAITS DE MARIE-ANTOINETTE

(DEUXIÈME ARTICLE¹)

LA DAUPHINE

A peine établie à Versailles, Marie-Antoinette vit ses traits reproduits à l'envi par les peintres, les dessinateurs et les graveurs ; mais ces images d'actualité n'ont plus grand intérêt. Davesne peignit un portrait à mi-corps qui, malgré son peu de valeur, eut un certain succès ; gravé par Hubert pour deux marchands différents, il fut ensuite copié par Benoist et remanié par Lebeau, qui changea l'expression du visage. Massard s'en inspira pour dessiner et graver un charmant médaillon, trop petit pour avoir un intérêt iconographique, mais qui forme un heureux contraste avec l'image grotesque gravée par Barbié, sans doute d'après des estampes viennoises.

De tous les portraits de cette époque, le seul qui soit à retenir est celui qui fut dessiné par le vieux Vassé, à la façon d'une médaille, et gravé par Demarceau ; les traits caractéristiques de Marie-Antoinette, à ce moment de sa vie, y sont bien marqués : le front haut et bombé, l'œil à fleur de tête, la joue ronde, la lèvre inférieure très épaisse, le menton assez fort, le cou allongé ; néanmoins, rien de choquant ; c'est une gracieuse figure qui plaît à première vue, et si l'expression du visage paraît d'abord un peu froide, cela tient au procédé employé par l'artiste.

Cependant, Marie-Thérèse, qui de tous côtés recevait l'écho des

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XVIII, p. 5.

éloges prodigués à sa fille, voulut savoir si tout ce qu'on lui disait de sa chère Dauphine était bien vrai. Ne se fiant pas à la sincérité des artistes français, elle résolut de recourir à l'habileté d'un peintre en quelque sorte international. Son secrétaire, le baron de Neny, dans une lettre du 21 août 1770, adressée au comte de Mercy, fit connaître à celui-ci la décision de l'Impératrice en ces termes :

« Je dois aussi prévenir V. Ex. que le sieur Liotard, connu sous le nom de peintre ture, doit se rendre de Genève à Paris, entre autres dans le dessein de tirer pour S. M. le portrait de M^{me} la Dauphine et que S. M. souhaite que V. Ex. engage cette princesse à ne faire aucune difficulté de s'asseoir pour ce peintre et de lui donner le temps de perfectionner l'ouvrage. S. M. a actuellement le buste de M^{me} la Dauphine, très bien exécuté en porcelaine dans notre fabrique de Vienne. Elle a aussi fait tirer son portrait en grand d'après ceux qui restaient à la Cour ; mais S. M. voudrait pouvoir les comparer avec un bon portrait à faire à présent et Elle pense que le sieur Liotard sera encore fort en état de Lui procurer cette satisfaction ¹. »

Pour déterminer sa fille à se prêter aux exigences, parfois exagérées, de Liotard, l'Impératrice lui donna ce buste en porcelaine de Vienne, et dans une lettre du 1^{er} novembre, en lui annonçant cet envoi, elle disait :

« Il m'a coûté de m'en priver ; mais j'espère qu'on me renverra un bon portrait et surtout de la main de Liotard, qui va par exprès à Paris pour m'en envoyer. Je vous prie de lui donner le temps à le bien faire ². »

La nouvelle de la prochaine arrivée de Liotard piqua au vif le marquis de Marigny, qui était encore chargé de la direction des Bâtiments du Roi ; il s'empressa de commander le portrait de la Dauphine à deux des plus grands artistes de ce temps, au sculpteur J.-B. Lemoyne et au peintre Michel Vanloo. La désignation de ces maîtres ne fit qu'accroître l'impatience de Marie-Thérèse. Le 2 décembre 1770, le baron de Neny informait le comte de Mercy de l'agitation de sa maîtresse ; à l'entendre, les bons soins du marquis de Marigny augmentaient encore l'envie de l'Impératrice de recevoir un tableau, qui sans doute serait précieux par le travail de l'artiste qui en était chargé ³.

1. Archives impériales de Vienne.

2. *Marie-Antoinette. Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau*, publiée par MM. A. d'Arneth et Geffroy. Paris, 1875, in-8°, t. I, p. 85.

3. Archives impériales de Vienne.

Par malheur, ces espérances ne purent se réaliser. Michel Vanloo mourut le 20 mars 1771, avant d'avoir terminé le grand portrait de la Dauphine à cheval qu'il avait commencé ; l'œuvre interrompue ne fut jamais reprise. Toutefois, ce peintre dut laisser des études poussées fort loin et peut-être même un portrait achevé de Marie-Antoinette en buste, formant pendant à celui qu'il avait fait du Dauphin. En effet, Louis Bonnet a gravé, d'après Vanloo, en manière



MÉDAILLON DE LA DAUPHINE

Dessiné par Vassé, gravé par Demarteau l'aîné

de crayon, un portrait de grande dimension, où la petite Dauphine apparaît charmante ; les cheveux, très relevés sur le front trop haut, sont nattés et enroulés au sommet de la tête ; l'ovale du visage est un peu diminué et la lèvre inférieure n'a rien d'anormal ; l'artiste a voulu flatter son modèle : c'était déjà le seul moyen de lui plaire.

Liotard s'estimait trop pour se presser ; il se hâta lentement, sans tenir compte de l'impatience de Marie-Thérèse. Le 17 décembre 1770, Mercy annonçait que « le peintre turc » était à l'œuvre et il ajoutait qu'il espérait bien que l'Impératrice recevrait, par le courrier de janvier, le portrait de son auguste fille ; mais il avait

compté sans son hôte. Trois mois plus tard, le 17 mars 1774, l'ambassadeur devait avouer que, malgré tout le mouvement qu'il s'était donné, il n'avait pas encore trouvé le moyen de déterminer le peintre à finir ce portrait. L'abbé de Vermond s'en était pourtant mêlé. Dans la partie de sa correspondance avec le comte de Mercy, encore inédite, on voit qu'en janvier cet abbé avait profité du mauvais temps pour supplier la Dauphine d'envoyer chercher Liotard et de lui donner une séance ; ce détail montre que le peintre n'était pas seul responsable de ce long retard, quoiqu'il y eût beaucoup de sa faute. Puis, quand le portrait fut enfin achevé, Liotard ne voulut pas le livrer avant d'avoir été payé ; en l'absence du trésorier de la Dauphine, Vermond fut obligé d'intervenir pour tâcher d'obtenir quand même la remise de cet ouvrage si désiré ; mais, le dimanche 14 avril, en avertissant l'ambassadeur de ce contre-temps, il avait soin d'ajouter : « Comme je ne lui écris qu'en mon nom, n'ayant pas pu prendre les ordres de M^{me} la Dauphine, je ne sais si cet original ne fera pas de difficultés ¹. »

Ce dernier obstacle fut levé à temps et le courrier d'avril porta ce portrait à la cour de Vienne, où il ne plut que médiocrement. Le 7 mai 1774, Marie-Thérèse écrivait à Mercy qu'elle n'était pas enchantée de ce portrait de sa fille et qu'elle la connaissait plus jolie. L'impératrice ne se contentait pas de cette appréciation vague ; elle adressait à son représentant à Paris des questions précises comme celle-ci : « Se tient-elle si droite et est-elle ainsi coiffée ² ? » L'ambassadeur, en courtisan qui connaissait son métier, fit à ces questions une réponse capable de calmer les inquiétudes de cette bonne mère ; le 22 mai il écrivit à l'Impératrice : « Le portrait de Madame l'Archiduchesse que V. M. a reçu est si mauvais en tout point que j'ai hésité à l'envoyer. S. A. R. ne se tient pas aussi droite ; elle n'est pas coiffée ainsi ; il n'y a enfin aucune ressemblance ; M^{me} la Dauphine est tellement grandie et embellie que V. M. en serait surprise ³. »

Pour le coup, Mercy, tout habile qu'il était, exagérait par trop ; il comptait sans doute sur l'engouement maternel. L'ouvrage de Liotard, aujourd'hui conservé à Laxenbourg, n'est pas aussi mauvais qu'on pourrait le croire d'après ce jugement. C'est un délicieux pastel, traité de main de maître. Il est vrai que la petite Dauphine y paraît droite et raide comme un piquet ; mais ce n'était point à

1. Archives impériales de Vienne.

2. *Marie-Antoinette*, op. cit., t. I, p. 457.

3. *Ibidem*, p. 467.

reprocher à Liotard, qui n'avait commis d'autre faute que de copier trop fidèlement son modèle. Nous savons, en effet, qu'à cette époque on avait, non sans peine, décidé la jeune princesse à porter un corps de baleines pour redresser sa taille ; car, par suite d'une croissance



LA DAUPHINE EN 1771

Pastel de Liotard, au château de Laxenbourg

trop rapide et aussi d'un peu de négligence, elle donnait de ce côté de vives inquiétudes. Quant à la coiffure, elle n'a rien de choquant : Liotard a conservé l'arrangement qui se trouve dans les portraits antérieurs ; il s'est borné à placer au sommet de la tête un petit bouquet de boutons de roses, pour masquer les lourdes nattes enroulées en forme de chignon ; la physionomie, loin d'être désagréable, est plutôt embellie. Néanmoins, cette image fut, pour Liotard, l'occa-

sion d'une sorte de disgrâce. On ne parla plus du portrait en grand qu'il avait commencé ; il semble même que cet ouvrage ne fût pas terminé. Bien mieux, quand, six ans plus tard, à la fin de l'année 1777, Liotard alla faire un nouveau séjour à Vienne, où naguère il avait été fort en vogue, il fut comme délaissé. Marie-Thérèse lui fit, il est vrai, bon accueil ; mais ce fut tout. La cour et la noblesse qui, lors de ses précédents voyages, l'avaient accablé de commandes, lui préférèrent Roslin, alors en pleine faveur. Aussi le vieux Liotard, aigri et chagrin, écrivait à son ami François Tronchin : « On ne me fait peindre aucune archiduchesse ; on craint que je ne les fasse pas assez belles ¹. »

Pour atténuer l'effet produit par la loyauté de Liotard, Mercy chercha un peintre plus habile courtisan, et quand il l'eut rencontré il entonna un chant de victoire ; le 22 juin 1771, il annonçait son succès à l'Impératrice en ces termes : « Je crois avoir enfin trouvé un peintre qui réussira à faire un portrait bien ressemblant de M^{me} la Dauphine dans ses habillements de cheval ; cet ouvrage s'exécute sous mes yeux ; mais il faudra encore quelques semaines avant qu'il puisse être achevé et porté au degré de perfection nécessaire. » Le 8 juillet, Marie-Thérèse répondait : « J'attends avec empressement le portrait de ma fille que vous m'annoncez, celui de Liotard n'ayant guère réussi. » On se hâta ; le 24 juillet, l'ambassadeur expédia ce portrait ; et dans sa lettre d'envoi il affirma qu'il était d'une ressemblance frappante. C'était ce que demandait l'Impératrice ; le 17 août, elle écrivit donc à sa fille : « J'ai reçu votre portrait en pastel très ressemblant ; il fait mes délices et celles de toute la famille ². »

Ces éloges donnent fort à penser. Ce pastel, également conservé à Laxenbourg, à côté de celui de Liotard, nous offre une image de Marie-Antoinette flattée et embellie plus qu'on ne saurait l'imaginer. Le chapeau, adroitement placé, couvre le sommet du front, dont il cache la hauteur excessive ; les yeux, ainsi que les lèvres, sont habilement arrangés et l'ovale du visage est devenu régulier. Le corps, un peu penché en avant, se devine souple et flexible. Les étoffes sont traitées avec un art parfait ; le rouge de l'habit et de la jupe, tranchant sur le fond bleu de la veste, met en pleine valeur le radieux visage au teint éclatant de fraîcheur de la jeune princesse. Quel est l'auteur de ce superbe portrait ? On ne le connaît pas. A

1. Henry Tronchin, *Le conseiller Tronchin et ses amis*. Paris, Plon, 1895, in-8°, p. 261.

2. *Marie-Antoinette*, op. cit., p. 177, 184 et 196.

Laxenbourg, il est attribué à Liotard ; mais cette désignation me paraît en contradiction si complète avec les extraits de la correspon-



LA DAUPHINE EN 1771

Pastel (auteur inconnu), au château de Laxenbourg

dance de Marie-Thérèse et de Mercy cités plus haut, que je crois inutile de la discuter¹.

A la fin de l'été de cette même année, le 15 septembre 1771,

1. Mon savant ami M. Maurice Tourneux me fait observer que, dans la famille de Perronneau, il est de tradition que cet artiste fit un portrait de Marie-Antoinette ; il ajoute que les pastels de Perronneau étaient si beaux qu'on les confondait souvent avec ceux de La Tour. Ce renseignement est une précieuse indication ; mais elle me semble trop vague pour faire la base d'une attribution, et, dans le doute, je préfère m'abstenir.

J.-B. Lemoyne présenta à la Cour un buste de Marie-Antoinette, qui eut le plus grand succès. Louis XV dit au vieux sculpteur que c'était son chef-d'œuvre. François Tronchin, un connaisseur, mais un vieil ami de Lemoyne, était de cet avis ; il disait même que l'artiste avait fait « de la chair de son marbre¹ ». De Versailles, ce buste fut ramené à Paris, au Salon, où il ne fut pas moins admiré. Le rédacteur des *Mémoires secrets* l'apprécie en ces termes : « Ce buste est parfaitement ressemblant ;... le ciseau du sieur Lemoyne, également précis, exact, élégant, sans flatter son sujet, ne lui a rien ôté de ses agréments ; ... le reste de sa physionomie est plein de grâces et de vie ; la vérité y est entière, etc.² » Pour se convaincre que ces éloges n'ont rien d'exagéré, il suffit de regarder le front, les yeux, les lèvres et le menton. Les légers défauts signalés plus haut s'aperçoivent au premier coup d'œil ; l'œuvre n'en a pas moins un grand charme et, quand on l'examine attentivement, on comprend la nature des sentiments qu'inspirait alors à ceux qui vivaient auprès d'elle le genre de beauté de Marie-Antoinette.

Le Dauphin, du moins autant qu'il le pouvait, rendait justice à sa jeune femme. Lorsque, le 12 mai 1771, il vit pour la première fois, à Fontainebleau, la princesse piémontaise qui, par son mariage avec le comte de Provence, allait devenir sa belle-sœur, il s'écria : « Hou ! hou ! la mienne est plus jolie³. » Il est vrai que cette constatation ne put décider cet indolent mari à remplir ses devoirs. A ce moment, le contraste entre ces deux époux si mal assortis était frappant. On le trouve bien marqué dans une lettre écrite le 13 juin 1771, à Gustave III de Suède, par la comtesse de La Mark, qui s'exprimait en ces termes : « M. le Dauphin montre quelques vertus sauvages, mais sans esprit, sans connaissances, sans lecture, n'en ayant pas même le goût et dur dans ses principes comme brute dans ses actions... Elle est jolie, cette Dauphine ; elle a de l'esprit et une grâce et

1. Lettre de François Tronchin à sa femme, du 15 décembre 1771 : « Lemoyne a fait, pour être envoyé à Vienne, le buste de M^{me} la Dauphine ; il a fait de la chair de son marbre. C'est un morceau précieux. Le Roi lui a dit que c'est son chef-d'œuvre, mes yeux ne l'ont pas démenti. » Henry Tronchin, *op. sup. cit.*, p. 286.

2. *Mémoires secrets*, t. XIII, p. 110. Londres, 1780, in-12.

3. Lettre de M^{me} du Deffand à M^{me} de Choiseul, du 16 mai 1771. (*Correspondance complète de M^{me} du Deffand avec la duchesse de Choiseul, l'abbé Barthélemy et M. Crawford*, publiée par le marquis de Saint-Aulaire, 2^e édition. Paris, 1877, in-8°, t. I, p. 429).

un agrément dans toute sa personne, qui n'appartiennent qu'à elle¹.» Le duc d'Aiguillon lui-même, tout irrité qu'il fût contre Marie-Antoinette par l'aversion déclarée qu'elle manifestait en toute occasion pour la Dubarry, sa protectrice, ne pouvait reprocher à cette princesse que son maintien « trop vif et trop enfantin² ». C'était de son



LA DAUPHINE EN 1771

Buste de J.-B. Lemoyne, au Musée impérial de Vienne

âge, et encore il ne fallait pas s'y fier. Le duc de La Vrillière en fit l'expérience à ses dépens. Dans une occasion où ce ministre lui avait manqué, Marie-Antoinette, qui n'avait pas alors quinze ans révolus, lui déclara tout net : « Je vois, Monsieur, que vous m'avez traitée en enfant et je suis bien aise de vous dire que je ne l'oublierai pas. »

1. A. Geffroy, *Gustave III et la Cour de France*. Paris, 1867, in-12, t. I, p. 255.

2. Arneth et Geffroy, *Marie-Antoinette*, op. cit., t. I, p. 178.

Cette réprimande méritée fit le meilleur effet. On reconnut, dit Mercy que la Dauphine « savait apprécier les procédés, se faire rendre les égards et les respects qui lui étaient dus et se ressentir des fautes qu'en pareil cas on pourrait commettre envers elle. » Les filles de Louis XV en furent si étonnées qu'elles avouèrent à leur jeune nièce qu'elles n'auraient pas osé tenir une conduite aussi ferme, et M^{me} Adélaïde ajouta : « On voit bien que vous n'êtes pas de notre sang¹. »

Nous l'avons dit, les plus habiles peintres de ce temps furent, l'un après l'autre, chargés de faire le portrait de cette charmante princesse. Drouais, alors au plus haut point de sa vogue, eut son tour. En 1772, il peignit Marie-Antoinette en Hébé et, l'année suivante, il exposa ce portrait au Salon avec ceux de Louis XV, de la comtesse de Provence, de la Dubarry et plusieurs autres; mais ce peintre profitait sans vergogne de la mode qui le favorisait; il prenait peu de peine et, cette fois du moins, il n'eut pas à s'en louer. Les *Mémoires secrets* portent sur ces œuvres ce jugement sévère : « M. Drouais a échoué absolument dans... (le portrait) de M^{me} la Dauphine peinte en Hébé, de M^{me} la comtesse de Provence peinte en Diane; ces deux portraits n'ont aucun relief et les étoffes ne font aucune illusion². » Dans une brochure de circonstance, intitulée *Dialogues sur la peinture*, la critique est encore plus forte; l'auteur dit à son interlocuteur qu'il n'ose pas lui montrer ce portrait « si peu rendu »; il reproche au peintre d'avoir défiguré la Dauphine et d'avoir fait preuve de peu de goût dans l'arrangement de sa chevelure : « il (Drouais) n'a senti, dit-il, son idée qu'à demi et, pour sa personne, il n'y en a pas un mot³. » Il est vrai que les *Éloges des tableaux exposés au Salon* contiennent ce passage : « Si vous voulez, Monsieur, voir son portrait très ressemblant, venez dans cette croisée n° 78. L'auteur ne pouvait rencontrer un modèle plus heureux pour peindre la jeune Hébé⁴. » Mais ce sont là louanges banales, de pure complaisance, et rien de plus.

Ce portrait, destiné, avec celui de Louis XV et de la comtesse de Provence, à orner le cabinet du Roi à Choisy, est aujourd'hui au château de Chantilly. Il n'est pas plus mauvais que tous les autres

1. Arneth et Geffroy, *Marie-Antoinette*, op. cit., t. I, p. 178.

2. *Mémoires secrets*, t. XIII, p. 154.

3. *Dialogues sur la peinture*. Paris, s. d. (1773), in-12, p. 124-126.

4. *Éloges des tableaux exposés au Louvre*, le 26 août 1773, p. 47. Paris, 1773, in-8°.

ouvrages de Drouais qui nous sont parvenus. On y remarque ces colorations d'un blanc terne, qui sont particulières à l'artiste et qui faisaient dire à Diderot : « C'est la plus belle craie du monde. » Le visage, démesurément allongé, est surmonté d'une haute et lourde coiffure ; non seulement la ressemblance laisse beaucoup à désirer, mais l'attitude raide et guindée est fort disgracieuse. Néanmoins, ce portrait fut reproduit à l'envi. Cathelin s'en servit pour faire une estampe qui eut un grand succès. La tête seule est d'après Drouais, ainsi que le porte la légende. Au costume mythologique, le graveur substitua l'habit de cour, la robe décolletée et ornée de dentelles et de pierreries, le manteau semé de fleurs de lys et doublé d'hermine. Dupin copia cette estampe en faisant quelques modifications sans importance dans la disposition des cheveux et du manteau, et, pour mieux dissimuler son plagiat, remplaça le nom de Drouais par celui de Vanloo ; puis, plus tard, il fit, à plusieurs reprises, divers changements à cette planche, qui subit ainsi maintes transformations. D'autres graveurs, entre autres un certain Wœlckh, suivirent l'exemple de Dupin et copièrent à leur tour le travail de ce dernier, en mettant leur nom à la place du sien. Bien mieux : un peintre de bas étage, s'inspirant de l'estampe de Cathelin et peut-être aussi de l'original, peignit un mauvais portrait de Marie-Antoinette, qui, plus tard, fut attribué à Drouais, entra sous ce nom dans la collection Jones, léguée, il y a une quinzaine d'années, au musée de South Kensington, et eut, tout récemment, les honneurs d'une reproduction luxueuse, en tête d'une publication magnifique consacrée à la Dauphine.

Peu de temps après l'avènement de Louis XVI, ce portrait de Drouais fut, malgré ses défauts, choisi, comme le moins mauvais, pour être reproduit en tapisserie aux Gobelins. Ce ne fut pas, il est vrai, une commande officielle. L'un des entrepreneurs, chef d'atelier de la manufacture, nommé Cozette, l'exécuta à ses frais, pour faire sa cour aux nouveaux souverains. Le 5 octobre 1774, dans une lettre au comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi, Cozette donnait sur ce portrait les plus curieux renseignements :

« M. de Beaujon, disait-il, m'avait chargé de lui faire en tapisserie un portrait de la Reine. Je me suis trouvé très embarrassé sur le tableau que je devais prendre pour modèle. Ceux qui ont été faits par M. Duplessis et par M. Drouais n'ont pas été trouvés parfaitement ressemblants. Celui de ce dernier a paru à la Cour l'être le plus, mais cependant un peu trop sérieux et c'est celui dont nous nous sommes servis, en profitant de cer-

taines observations, que j'ai faites plusieurs fois, en examinant la Reine, à son dîner. Mon fils vient de finir, sous mes yeux, ce portrait ; il ne reste plus que le fond à faire, au-dessus de la tête, et, au retour de Fontainebleau, il sera entièrement achevé et mis en bordure. Si nous sommes assez heureux pour avoir réussi et mériter votre approbation, nous vous prierons, Monsieur, de le présenter vous-même au Roi ; le zèle du père et du fils sera suffisamment récompensé, si S. M. daigne recevoir avec bonté cet ouvrage que notre amour et notre respect osent lui offrir¹. »

M. d'Angiviller répondit qu'à sa rentrée à Paris, il verrait avec plaisir ce portrait de la Reine, dont l'artiste désirait faire hommage au Roi ; mais il est probable que le résultat de cet examen ne fut pas favorable, car l'ouvrage ne reçut pas la destination souhaitée par ses auteurs : au lieu d'être offert à Louis XVI, il fut donné à une princesse amie de Marie-Antoinette, ainsi que cela ressort d'une lettre de Cozette au comte d'Angiviller, datée du 13 mai 1775, d'où est tiré le passage suivant :

« J'ai l'honneur de vous faire part de l'usage que nous avons fait, mon fils et moi, de notre portrait de la Reine en tapisserie. Nous l'avons présenté à M. le duc de Penthièvre, qui nous honore de sa protection ; il l'a trouvé si bien, si ressemblant..., que je n'ai pu me refuser à le supplier de l'agréer ; il l'a accepté et donné à M^{me} la princesse de Lamballe, qui en a été fort satisfaite. Ce seigneur, malgré sa protection qu'il nous a accordée dans l'occasion, a dit, à ce que nous avons su, que cela ne suffisait pas pour le moment et qu'il voulait nous donner une marque de sa reconnaissance par une lettre qu'il nous a fait écrire, en nous envoyant une boîte d'or de chasse de la valeur d'environ 35 louis². »

Ces éloges, sous la plume de Cozette, sont suspects ; il s'agit, en effet, d'un ouvrage de son fils, fait d'après un modèle corrigé par lui-même ; on ne saurait donc les accepter sans contrôle. Par malheur, cette tapisserie, qui aurait une réelle valeur pour l'iconographie de Marie-Antoinette, est aujourd'hui perdue ou tout au moins complètement ignorée ; jusqu'ici je n'ai pas réussi à en trouver la moindre trace.

Sous ce rapport, Audran, un autre entrepreneur et chef d'atelier des Gobelins, a été plus favorisé que Cozette, son rival. Son œuvre, fort remarquable, exécutée sans doute dans les mêmes conditions, à titre privé, est aujourd'hui en la possession de M. le prince

1. Archives Nationales, O¹ 2047.

2. *Ibidem*.

d'Arenberg, qui a bien voulu nous permettre d'en donner ici une



MARIE-ANTOINETTE

D'après la gravure de L.-J. Cathelin

reproduction. Cette tapisserie est d'autant plus précieuse qu'elle nous fournit le moyen d'identifier sûrement le merveilleux portrait de Marie-Antoinette, appartenant à M. le marquis Étienne de Ganay,

dont on a parfois contesté l'attribution à Duplessis¹. En effet, une inscription, tissée dans la tapisserie à la hauteur du bras gauche, porte qu'elle a été exécutée aux Gobelins, en 1774, par Audran, d'après Duplessis. En comparant attentivement la peinture avec la tapisserie, on constate entre elles une parfaite identité; il n'y a qu'une seule différence, et encore bien légère, dans la broderie du corsage. Malgré les critiques et le dédain de Cozette, ce portrait de la Dauphine par Duplessis est bien digne de ce peintre excellent, l'un des meilleurs de son temps. La ressemblance, cependant, laisse quelque peu à désirer; il est visible que l'artiste a cherché à dissimuler les défauts naturels que nous avons énumérés; on ne saurait d'ailleurs lui en faire un gros reproche, puisque c'était l'unique moyen de plaire à Marie-Antoinette; mais la peinture est d'une qualité extraordinaire et ce gracieux visage de blonde, au teint frais et naturellement coloré, est la vie même.

Les complaisances de Duplessis n'eurent pas tout le succès qu'il espérait: Marie-Antoinette ne trouva pas ressemblant ce beau portrait et on a vu, plus haut, dans la première lettre de Cozette, que c'était l'opinion des courtisans. Ces échecs successifs des peintres les plus réputés désolaient la Dauphine; le 13 août 1773, elle écrivait à sa mère:

« On me peint actuellement; il est bien vrai que les peintres n'ont pas encore attrapé ma ressemblance; je donnerais de bon cœur tout mon bien à celui qui pourrait exprimer dans mon portrait la joie que j'aurais à revoir ma chère maman; il est bien dur de ne pouvoir l'embrasser que par lettre². »

A ce moment, la Dauphine devait poser pour un certain Pincini, peintre en miniature qui, depuis peu, vivait en France aux frais de l'Impératrice. Le mois suivant, durant un séjour que le baron de Neny, chef du cabinet de Marie-Thérèse, fit à Versailles, Marie-Antoinette donnait encore en sa présence une séance à Pincini. Cet artiste avait alors pu montrer un portrait de la Dauphine, qui était à peu près achevé et qui fut trouvé assez bon. A son retour à Vienne, le baron de Neny le dit à l'Impératrice et il reçut l'ordre de prier le comte de Mercy de procurer à sa maîtresse un portrait semblable, dans le plus bref délai; mais, par la faute du peintre, cet ordre ne put pas être exécuté tout de suite. Le 22 mars 1774, l'ambassadeur écrivait au baron de Neny:

1. Cf. notamment le *Catalogue de l'Exposition de Marie-Antoinette et son temps*. Paris, 1894, in-8°, p. 42, n° 109.

2. Arneth et Geffroy, *Marie-Antoinette*, t. II, p. 17.

« Le sieur Pincini emploie ici son temps, le plus utilement qu'il peut, à perfectionner son talent, mais il a passé l'âge où il y a à gagner dans les



LA DAUPHINE

Tapiserie des Gobelins, exécutée par Audran, d'après Duplessis (1774)

(Collection de M. le prince d'Arenberg)

arts d'imagination et de goût. Il peint avec exactitude et réussit à prendre les ressemblances. Une certaine roideur dans ses portraits en ôte beaucoup d'agrément. Celui de Madame la Dauphine avait assez bien réussi dans la

première ébauche, mais, en le finissant, ce portrait a été gâté ; je vais en faire recommencer un autre, suivant les ordres de S. M., et j'espère pouvoir l'envoyer le mois prochain ¹. »

L'envoi se fit le 19 avril ; dans la lettre qui l'accompagnait, Mercy l'appréciait en ces termes : « Il y a quelque ressemblance dans les traits ; mais les grâces ont échappé à l'artiste, qui se prépare à retourner à Vienne, après un séjour qui lui a été fort peu utile ici². » Ce portrait fit sur Marie-Thérèse une fâcheuse impression, dont, le 2 mai, Neny rendait compte à Mercy : « S. M., disait-il, a trouvé Madame la Dauphine moins bien selon ce portrait qu'elle était à son départ d'ici, en quoi S. M. paraît se tromper. Je lui ai reproduit celui que je possède, qui est assurément bon, et en les comparant, S. M. a reconnu enfin que son auguste fille a encore beaucoup gagné du côté de la beauté et des grâces, depuis qu'elle est en France³. »

Le baron de Neny avait raison ; sur ce point les meilleurs connaisseurs étaient alors de son avis. Le nouvel ambassadeur d'Espagne à Paris, le comte d'Aranda, un amateur passionné du beau sexe, écrivait, le 23 novembre 1773, à son ministre, le marquis de Grimaldi, ce qui suit :

« La Dauphine est belle (*hermosa*).... Elle aime beaucoup les habillements magnifiques et les bijoux ; comme les facilités de se les procurer ne lui manquent pas en ce pays, patrie du bon goût pour les choses de la mode, elle peut donner pleine et entière satisfaction en cette partie aux inclinations de son sexe. Le Roi la chérit personnellement et désire lui plaire. Il y a même des gens qui prétendent que si cette princesse savait prendre de l'ascendant sur le Roi, elle aurait par son crédit le plus grand pouvoir ; mais elle se divertit autant qu'il est possible, suivant les chasses, montant à cheval, allant au théâtre et dansant dans son appartement jusque bien avant dans la nuit⁴. »

Cette dissipation excessive était déjà le grand défaut de cette princesse. De bonne heure, les courtisans qui l'entouraient avaient découvert ce point faible de son caractère, et ils en abusèrent. On en trouve une preuve, parmi vingt autres, dans une lettre écrite le 19 août 1773, par la comtesse de Pons, dame d'atours de la comtesse de Provence, à son mari, alors ministre de France à Berlin :

« Il y a demain, lui disait-elle, une fête chez M^{me} de Durfort, dame d'atours (de Mesdames), où nous allons toutes. Elle fête Madame la Dauphine

1. Archives impériales de Vienne.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. Archives de Simancas.

en la faisant fêter par ses enfants et en leur rendant. La bonne dame croit qu'on en est la dupe. Elle veut que sa fille soit à Madame la Dauphine et elle sait qu'on lui plaît en l'amusant¹. »

De cette information, émanant de la coterie la plus hostile à Marie-Antoinette, celle de son beau-frère, il ne faudrait pas conclure que la Dauphine, alors âgée de dix-huit ans, n'avait pas de sérieuses qualités ; ce serait une grossière erreur. Quand elle voulait, elle savait se faire aimer de tous ceux qui l'approchaient. Sa première entrée à Paris, le 8 juin 1773, fut un triomphe dont il n'y avait pas d'exemple. La *Gazette de Leide*, dans son numéro du 18 juin, disait que les sentiments d'attachement à leurs souverains, dont les Français avaient l'habitude de faire preuve en semblables occasions, avaient cette fois été rendus plus vifs, grâce à l'amour que la Dauphine s'était généralement concilié par la bienfaisance aisée et gracieuse qui la caractérisait. Un témoin de ces manifestations enthousiastes, le libraire Hardy, nous en a laissé, en son journal encore inédit, un curieux récit d'où est extrait le passage suivant :

« Rien de plus flatteur pour M. le Dauphin et M^{me} la Dauphine que les démonstrations d'allégresse et d'amour des Parisiens pendant une si mémorable journée. Pas une seule bouche qui n'eût célébré et loué, à haute et intelligible voix, Madame la Dauphine ; il semblait qu'on se disputât, à qui lui dirait le premier combien on la trouvait charmante. Cette princesse, douée des qualités les plus estimables et les plus rares, en même temps qu'elle était abondamment partagée des grâces de la Nature, venait enfin de se convaincre par elle-même qu'elle s'était gagné les cœurs. Elle les avait vus, pour ainsi dire, voler tous au-devant d'elle et n'avait pas manqué de témoigner sa sensibilité et sa reconnaissance par un extérieur, tout à la fois si aimable et si enjoué, qu'Elle semblait dire à la multitude prodigieuse qui la contemplait avec une sorte d'avidité : « Regardez-moi bien et si vous avez du plaisir à me voir, soyez témoins de la joie et de la satisfaction que je ressens moi-même de me trouver au milieu de vous². »

Cette exquise sensibilité, que Marie-Antoinette, en digne fille de cette seconde moitié du xviii^e siècle, laissait voir, comme malgré elle, lui attirait d'autant plus fortement les sympathies de la masse de la nation, que les filles de Louis XV s'étaient, en quelque sorte,

1. Archives du Ministère des Affaires étrangères, Prusse, *Supplément*, t. VIII, copie d'une lettre interceptée.

2. Bibliothèque Nationale, Mss français, vol. 6681 (*Journal de Hardy*, t. II, 199).

rendues odieuses par une froideur repoussante. En outre, la jeune Dauphine, habituée aux relations presque familières existant de toute ancienneté entre le bon peuple de Vienne et les membres de la famille impériale, était parvenue, non sans peine, à faire réduire à presque rien les gardes si nombreuses qui séparaient autrefois de la foule les princes et les princesses de la famille royale de France, dans les rares occasions où ils daignaient paraître en public. On lui en était infiniment reconnaissant. Un exemple le montrera.

Le 8 septembre 1773, le Dauphin et la Dauphine, le comte et la comtesse de Provence, Mesdames Clotilde et Élisabeth, allèrent visiter la grande cascade de Saint-Cloud, que le duc d'Orléans venait de faire restaurer. On était alors au plus fort de la foire et la foule était grande. Cependant les princes et les princesses se promenèrent, presque sans gardes, au milieu de la masse compacte des badauds. Cette nouveauté fit une très forte impression, dont on trouve encore l'écho dans le journal de Hardy, qui était présent et qui a noté ses sensations sous cette forme :

« Madame la Dauphine surtout fixait l'attention de tout le monde par son extérieur affable et enjoué, et l'on ne pouvait trop admirer la singulière révolution à laquelle cette aimable princesse avait donné lieu dans la manière dont on vivait à la Cour avant elle, révolution qui établissait, pour ainsi dire, un doux commerce entre les princes de la famille royale et le peuple, en abrogeant la sombre et triste étiquette, à laquelle on n'avait jusqu'alors été que trop scrupuleusement astreint¹. »

Six semaines plus tard, le 16 octobre, à propos d'un accident qui se produisit au cours d'une chasse dans la forêt de Fontainebleau, Marie-Antoinette eut l'occasion de donner des preuves de cette sensibilité, qui chez elle n'était pas feinte. Le cerf, vivement poursuivi par les chiens, sauta dans un enclos que le propriétaire était occupé à cultiver. Ne voyant pas d'issue, l'animal devint furieux ; il fonça sur le paysan et, de deux coups de cornes, il le blessa mortellement. Personne ne suivait les chiens de près ; tous les veneurs étaient à plus d'un quart de lieue ; la femme du blessé courut vers une troupe de chasseurs où se trouvaient le Roi et les princes ; elle annonça le malheur survenu à son mari et tomba évanouie. La Dauphine descendit de sa calèche, fit respirer des eaux de senteur à la pauvre femme qui, à peine revenue à elle, se mit à sangloter

1. *Loc. sup. cit.*, p. 223.

en demandant qui prendrait soin de ses enfants. Marie-Antoinette, mêlant ses larmes à celles de cette malheureuse, s'efforçait de la consoler par de bonnes paroles. Elle lui promit de ne pas l'abandonner, lui donna sa bourse et doucement la força de monter dans sa calèche pour qu'elle pût retourner plus vite près de son mari, qui venait de reprendre connaissance et la demandait.

Cette conduite si charitable de la Dauphine lui fit le plus grand honneur. Partout on chanta ses louanges. La vicomtesse de Choiseul, qui accompagnait la princesse, écrivit un charmant récit de cette scène et cette relation eut le pouvoir d'émouvoir même M^{me} du Deffand, cette méchante vieille, dont le cœur était peut-être encore plus desséché que le corps. Le 24 mai, elle transmit à Chanteloup un extrait de la lettre de M^{me} de Choiseul. Dans ce milieu tout dévoué à Marie-Antoinette, dont le duc de Choiseul avait fait le mariage, l'enthousiasme fut sans bornes. L'abbé Barthélemy, l'auteur du *Voyage du jeune Anarcharsis*, écrivit de Chanteloup à M^{me} du Deffand : « L'action de M^{me} la Dauphine est attendrissante. M^{me} de Beauveau a dit quelque chose de bien joli : M^{me} la Dauphine suivait la nature, M. le Dauphin suivait M^{me} la Dauphine¹. »

A Paris, l'effet ne fut pas moins vif. Après avoir relaté tout au long cette scène dans son journal, le libraire Hardy s'écriait : « Qu'il était beau de voir une jeune princesse, devenue l'amour de la nation, donner à la Cour, dont elle faisait les délices, de si tendres leçons, de si grands exemples d'humanité. Un trait aussi frappant ne devait-il pas être célébré à jamais par les âmes sensibles ? Et ne méritait-il pas bien d'être inscrit et gravé dans tous les cœurs, vraies archives de la bienfaisance ? » Comme le rédacteur du récit publié dans la *Gazette de France* s'était efforcé de présenter sous un jour également favorable la conduite de la Dauphine et celle de sa belle-sœur, la comtesse de Provence, le bonhomme Hardy, révolté de ce qu'il considérait comme une injustice, ajouta cette réflexion à la gloire de Marie-Antoinette : « Quoi qu'il en fût, on savait à quoi s'en tenir sur les qualités du cœur d'une princesse dont on croyait pouvoir avancer que la Cour n'était pas digne². »

L'habile Mercy profita de l'occasion pour accroître la popularité de l'archiduchesse dont il était devenu le Mentor. Par ses soins, la *Gazette de Leide*, alors si répandue, rendit compte de ce « spectacle attendrissant, qui caractérisait la bonté de cette princesse et avait

1. *Correspondance de M^{me} du Deffand*, éd. Saint-Aulaire, t. III, p. 16, 17 et 21.

2. *Loc. sup. cit.*, p. 235.

excité la sensibilité de tous ceux qui étaient présents. » Moreau le Jeune fit de cette scène un charmant dessin que grava Godefroy ; Marie-Antoinette y est représentée au moment où, descendue de sa calèche, elle s'approche de la pauvre femme pour la consoler ; audessous se lisent cinq vers de Marmontel. En 1775, Duclos publia une autre estampe sur ce même sujet. L'année suivante, en 1776, au Salon des Arts, tenu, après la destruction de l'Académie de Saint-Luc, dans les locaux du Colysée, aux Champs-Élysées, le chevalier Louis-Charles Gautier Dagoty exposa un tableau de cinq pieds de large, représentant l'accident arrivé à Pierre Guimpier, blessé par un cerf, près de Fontainebleau. « On voit dans ce tableau, dit un critique contemporain, la Reine consolant ce malheureux et donnant sa bourse à sa femme. Le peintre, pour rendre cet événement remarquable, a tout peint d'après nature, jusqu'au lieu de la scène¹. » Si cette description, qui ressemble très fort à une réclame, est exacte, il se peut que le peintre ait poussé le scrupule jusqu'à reproduire exactement l'aspect des lieux, mais il est certain qu'il a commis une grosse erreur ; Marie-Antoinette ne vit pas le blessé. Que valait ce tableau ? On ne sait ; car il n'est connu que par cette notice de l'*Almanach des Artistes*. Il est probable qu'il devait être plus que médiocre, comme tout ce que fit ce Dagoty². En tous cas, cette peinture prouve que le souvenir de cette belle action de Marie-Antoinette, de cet exemple d'humanité, comme on disait alors, resta vivace encore pendant plusieurs années.

1. *Almanach des Artistes*, année 1777, p. 123. Sur les Gautier Dagoty, voir un très curieux article de M. Guiffrey dans la *Revue de l'Art français*, t. VII (8^e année). Paris, 1891, in-8°, p. 112 et s.

2. Cette scène fut également représentée dans une estampe gravée à la manière noire par L. Ch. Dagoty. Je n'ai pas pu étudier cette pièce qui est, paraît-il, de toute rareté. (G. Bourcard, *Dessins, Gouaches, Estampes et Tableaux du XVIII^e siècle*. Paris, 1893, in-8°, p. 119.) Je n'en connais que la description donnée par MM. R. Portalis et H. Béraldi dans les *Graveurs du XVIII^e siècle*, t. I, p. 617. Ce Dagoty, dont l'adresse à Paris était à la Bibliothèque du Roi, prenait dans l'*Almanach des Artistes* de 1777 (p. 112) les titres que voici : écuyer, peintre d'histoire de la Reine et de Madame. On conserve au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale une très grande pièce sur laquelle on lit : *Travaux de Minerve, estampe dédiée au Roy, avec l'agrément de Mr le comte de Vergennes, d'après le dessin allégorique, à la Paix, 1783, composé et dessiné par L. Ch. Dagoty, peintre de la Reine et de Madame et gravé par lui-même*. Cette qualité de *peintre de la Reine* me porte à croire que le tableau représentant la scène du 12 octobre 1773 est l'œuvre de Louis-Charles Dagoty et non celle de son frère Édouard, auquel M. Guiffrey a cru devoir l'attribuer.

A cette époque de sa vie, tout à la fin du règne de Louis XV, Marie-Antoinette était vraiment aimée de ses futurs sujets et surtout des Parisiens, que sa beauté, ses grâces, sa sensibilité et le charme qui se dégageait de toute sa personne avaient complètement séduits. Ces qualités, si nécessaires à une Reine de France, lui étaient reconnues même par les ennemis de sa maison. Le 22 mai 1774, douze jours après l'avènement de Louis XVI, le ministre de Prusse à Paris, dans une lettre à son souverain, parlait de Marie-Antoinette en ces termes : « Si les grâces de la figure et les agréments suffisent pour gagner le cœur du Roi, elle doit y faire beaucoup de chemin ¹. »

JULES FLAMMERMONT

(La suite prochainement.)

1. Archives de Berlin.



PETITS MAITRES OUBLIÉS

GEORGES MICHEL



Les noms ont leur destin, comme les œuvres. Si quelques-uns s'évanouissent dans la fumée d'une gloire prompte, d'autres renaissent des longues ténèbres. Parmi les oubliés, n'est-il pas surprenant de rencontrer l'un après l'autre les deux artistes qui marquent le début et la fin du paysage romantique, essor de l'art moderne ? Adolphe Hervier en est comme le crépuscule étrange, aux vieilles mesures évoquant le Baudelaire réaliste de *Spleen et Idéal* ; Georges Michel en représente

l'aube tragique, habitée par un Obermann populaire et parisien : impression d'art, qu'il faut rectifier d'abord, en ajoutant que le précurseur fut surtout un bon ouvrier de la palette, une nature saine et forte, un *peintre*.

Quand et comment ceux de mon âge ont-ils connu Georges Michel ? Qui nous révéla son œuvre, avant sa vie ? Le don libéral fait au Luxembourg, en 1880, par son nouveau conservateur, M. Étienne Arago, qui l'accompagnait de cette notice : « *Un Moulin à Montmartre, Entrée d'un bois* ; deux spécimens de l'œuvre innombrable de Georges Michel ; réparation posthume faite, sans admiration aveugle.

à ce pauvre enfant de Paris, à ce peintre spécial de Montmartre et de ses environs, talent méconnu, inconnu presque de son vivant, et cependant pinceau viril, étrange, depuis ses terrains jusqu'à ses ciels, et considéré aujourd'hui comme le premier jalon durement planté sur la route suivie par les paysagistes anglais et français de l'École naturaliste. » Six ans après, lors de l'inauguration des nouvelles salles, les deux toiles passaient au Louvre, ainsi désignées : *Aux environs de Montmartre*, *Intérieur de forêt*. Depuis, très attirés par cet art fruste et fier, nous avons suivi, retrouvé G. Michel à la Centennale de 1889, avec deux petits cadres¹, chez M. Rothan, aux ventes Cottier de Londres, Arago, Paul Mantz (1892-1895). Notamment la vente Étienne Arago, du 4 mai 1892, offrait deux exemplaires caractéristiques de Michel², auprès d'une *Vue de Meudon* du vieux Louis Moreau, décor si curieux par une volonté déjà d'être sincère, adjugé au Louvre. Michel, moins heureux, ne dépassa point l'humble enchère de 600 francs : en effet, la contrefaçon lui a nui très fort, éclipsant de nouveau sa réelle valeur ; le peintre, qui copiait les maîtres à plaisir, a été trop imité à son tour : peine excessive du talion, exprimée par la défiance ; et son renom, comme ses ciels, a souffert des alternatives d'ombre et de clarté.

Le « premier bruit » de l'existence de G. Michel remonte à Thoré, qui, dans le *Constitutionnel* du 25 novembre 1846³, jugeait magistralement le peintre, s'il reproduisait les commérages d'atelier sur l'homme : « Quand Michel siégeait à la barrière, M. Bidault siégeait à l'Institut... » C'est l'époque où des pochades violentes et sûres animaient l'étalage des brocanteurs, colportant un nom très obscur : les jeunes s'arrêtaient, Charles Jacque admirait ; et le critique dépeignait l'auteur comme un Lantara de cabaret et d'hôpital, amant trop assidu de la bouteille. L'année suivante, la bravoure de Thoré risquait une toile tumultueuse de Georges Michel à l'exposition du boulevard Bonne-Nouvelle. Le 15 août 1848, Paul Lacroix (le Bibliophile Jacob) donnait quelques notes moins fantaisistes dans la pétition qu'il adressait au *Journal des Débats* en faveur de la veuve enfin découverte du maître inconnu. Plus tard, dans son évocation du vieux Montmartre, en 1863, Monselet n'oubliait point son

1. N° 511, *La Plaine* (à M. Jules Ferry), et n° 512, *Le Moulin* (à M. Étienne Arago).

2. *Le Moulin*, de la Centennale, revu à la vente Menasce, galerie Georges Petit, le 7 mai 1894, et *La Maison abandonnée* (plus deux *dessins rehaussés*).

3. *Histoire de Michel, peintre excentrique ; les Carrières Montmartre*.

peintre spécial, « un artiste peu connu, pauvre, bizarre, qui avait trouvé là sa campagne romaine ». Quelques toiles venaient de figurer à l'exposition Martinet, au boulevard des Italiens; le catalogue de la vente J. Claye, Charles Asselineau dans le *Courrier artistique*, accordaient un souvenir; le 8 avril 1865, dans l'*Union des Arts*, organe de la Société des Aquafortistes, M. Albert de la Fizelière annonçait avec émotion la mort de M^{me} veuve Michel, en s'inspirant des récits de Charles Jacque et d'Auguste Delâtre, le graveur qui se disait lui-même l'élève posthume du peintre de Montmartre. Mais Théophile Gautier, mais les Goncourt, mais Philippe Burty, mais Champfleury restaient muets. Enfin, l'apogée de Michel date de l'exposition d'ensemble habilement organisée dans les galeries Durand-Ruel et qui provoqua l'*Étude*¹ d'Alfred Sensier, l'enthousiaste confident des paysagistes romantiques : ample dossier vibrant comme un poème, offert à Jules Dupré dans une dédicace lyrique datée d'avril 1873, volume qui confronte la légende et la vérité. Vérité approximative encore, pleine de lacunes et d'hypothèses, car elle n'a eu d'autre base que la mémoire d'ailleurs précise de la veuve de l'artiste.

Georges Michel est bien l'ainé des modernes : il naît à Paris, le 12 janvier 1763, de parents très pauvres, sur la paroisse Saint-Laurent. Fils du bas peuple, produit des Halles, la protection d'un fermier général, M. de Chalue, l'adresse au curé du petit village des Vertus, dans la plaine Saint-Denis, où, plus tard, ses ambitions d'artiste se rehaussent à ses souvenirs d'enfant. A l'Académie de Saint-Luc, rivale de l'Académie Royale, il reçoit la minutieuse et forte éducation d'alors, élève de Leduc, et non pas de Taunay, comme l'avancent les biographes qui le confondent avec un homonyme, peintre militaire. Père de famille à seize ans, il travaille, il vagabonde, il voyage, il connaît Lebrun le critique d'art marchand de tableaux qui l'emploie, et l'exquise Vigée-Lebrun reste comme un sourire en ces heures troubles : Michel est à la prise de la Bastille ; la Révolution, puis la République parlent à son cœur audacieux, farouche, ardent. Petit, l'œil noir, l'air obstiné², la main leste, il court avec Bruandet les environs de Paris, la vieille France des

1. *Étude sur Georges Michel*, par Alfred Sensier (Paris, Lemerre et Durand-Ruel, 1873), 1 vol. grand in-8° de 182 pages, illustré d'un portrait de G. Michel avant la lettre et de seize eaux-fortes d'après ses tableaux.

2. Telle est la miniature signée ainsi : *E. de Gault fecit, le 10 prairial, l'an 5^e de la R.*



Michel pour

Gazette des Beaux-Arts

UN VIEUX MOULIN
(App. à M. Durand-Ruel.)

F. Godeaux del.

Imp. Porcabeuf, Paris

routes grandioses, des forêts sombres et des auberges inquiétantes ; sa fierté railleuse lui attire force duels ; sobre et simple, emporté mais tendre, original, il ne vit que pour la peinture, partageant ses jours entre les leçons, les copies de maîtres, les restaurations de tableaux anciens qui l'introduisent chez le cardinal Fesch, puis au Louvre auprès du baron Denon, les collaborations le plus souvent



VUE DE SENLIS, PAR G. MICHEL

anonymes avec « la gent trotte-menu » du temps, avec Taunay, Duval et Swebach, avec le paisible Demarne qui le traite en frère, avec le baron d'Yvry qui singe sa manière et honnit sa politique. Il loge en face du Temple ; sa probité est maniaque au point de l'éveiller tôt le matin du terme : bel exemple fourni par le peintre du vieux Montmartre au nouveau... Il entasse les curiosités et les livres ; il lit Rabelais, Béranger plus tard ; le Dieu des bonnes gens lui suffit ; et gardons-nous de juger son âme allègre sur son art profond ! Mais l'évolution de son œuvre concorde insensiblement avec les phases de sa vie, et c'est seulement sa verte vieillesse qui lui donne l'originalité juvénile : le vrai Michel date de sa retraite, vers 1820 ; soli-

taire, modeste et méfiant, il se condamne lui-même à l'injuste oubli. Sept ans après, il se remarie, sans modifier son obscur labeur : chaque jour, par tous les temps, il bat la banlieue en famille, soupant dehors, toujours dispos, muet soudain devant les métamorphoses de la plaine... L'ancien maire de Saint-Ouen, M. le Dr marquis du Planty, se rappelait l'avoir surpris à l'œuvre, assis sur une pierre, dessinant le vaste horizon, « vêtu d'une ample rouffle bleue, d'un chapeau mou, l'œil attentif et causant volontiers avec ceux qui l'interrogeaient ». Une carte de travail de 1832 prouve qu'il ne désertait point le musée. Une vente tardive dispersa toutes ses études¹. C'est dans sa petite propriété de l'avenue de Ségur, n° 2, voisine de grands arbres et de belles vignes, que ce philosophe attendit le soir d'un beau jour, ne demandant qu'un brin de gazon sur sa tombe, afin d'entendre « pousser la verdure et chanter les oiseaux » ; le 7 juin 1843, il s'éteignit à quatre-vingts ans, apercevant, soupirait-il, d'étonnants tableaux, des paysages magnifiques...

Tout est mystère, en ses travaux comme sur ses toiles : après 1814, son nom disparaît du Salon ; ses audaces auraient-elles inauguré l'ère des refus ? Depuis 1791, le premier Salon national et libre, il avait exposé neuf fois² : c'est l'instant de la dextérité sans saveur ; le critique Chéry le déclare « un peu sec » ; les titres seuls, *Marché d'animaux*, *Vue de Suisse*, *Cour champêtre*, apparentent Michel à ses adroits contemporains ; mais, çà et là, un *Effet de pluie* (1798 et 1808) avoue ses préférences tacites. Alors, c'était la vogue des dernières idylles néo-flamandes, avec Demarne qui continuait sans conviction le paysage rural en face du classique Valenciennes et de l'épopée gauchement poussinesque. Un prétentieux anonyme n'ajoutait-il pas : « Je ne vous dis rien du paysage, c'est un genre qu'on ne devrait pas traiter... » Michel débuta par imiter ses aînés, les maîtres ensuite, la nature enfin : mais comment s'est-il élevé de la précision porcelainière du copiste au vertige enfiévré du créateur ?

M. Sensier, devant son œuvre, a pressenti trois manières ; elles se réduisent à deux grandes phases : la servitude, l'indépendance. Il est plus difficile de préciser, car Michel ne date guère et signe rarement³ : « La peinture doit parler d'elle-même et la signature

1. La plupart sur papier seulement.

2. En 1791, 1793, 1795, 1796, 1798, 1806, 1808, 1812 et 1814.

3. Un tableau militaire signé *Swebach-Defontaine* — G. Michel 1797, l'an 5, est de la même venue que le *Paysage* peint sur bois du musée de Nantes. Sous la Restauration, plusieurs catalogues de ventes signalent des Michel, genre Demarne.

n'est qu'une enjôleuse », disait-il. Le peintre a refait spontanément pour son compte les étapes de l'art hollandais, objet fervent de son culte : ses origines sont là. Scrupuleusement, d'abord, il a copié le vernis léger de van Goyen, la pratique ferme de Salomon Ruisdael, la puissance calme de Hobbema ; van Artois et son élève majestueux, Huysmans de Malines, lui ont appris le secret des terrains, J. Ruisdael la magie des nuages ; les études de Bruandet à Fon-



UN VIEUX MANOIR, PAR G. MICHEL

taincbleau suffiraient à remettre en lumière l'estime renaissante du temps pour ce maître poète, en dépit du paysage historique. Michel ira plus loin que Bruandet ; un nom s'impose : Rembrandt sera le « sorcier » qui doit le révéler à lui-même ; la célèbre cauforte dite des *Trois arbres* confirme son aveu. Mais déjà le *Petit paysage* de Ruisdael (collection de Louis XV), si justement admiré des connaisseurs, n'a-t-il pu lui montrer son chemin de Damas, pâleur mouvementée du ciel et largeur assombrie du sol ? « Je me grise en blanc », s'écriait Michel, « et je danse une sarabande avec nos vieux peintres jusqu'à en perdre la tête. »

Au problème des dates se greffe celui de l'influence de l'école anglaise ; dans le *Pall Mall Gazette* du 1^{er} décembre 1872, à propos

de l'exposition française de Bond-Street, M. Colwin écrivait : « L'étude et l'amour de Constable et de Crome semblent avoir conduit Michel sur un terrain sympathique aux œuvres de Rembrandt et de Koning. » Qui ne remarque, en effet, la parenté de cette *furia francese* avec la sombre *Baie de Weymouth*? Mais Constable a brossé ce poème en 1827, et Michel avait alors soixante-quatre ans révolus ; l'audace britannique était totalement ignorée à Paris avant le fameux Salon de 1824, qui bouleversa les coloristes. Bien plus, le paysage français n'avait pas attendu le souffle d'outre-Manche, et, dès 1822, dans l'île Séguin, sur la Seine, le jeune Paul Huet s'émancipait ; Géricault, vers la même époque et à son retour de Londres, il est vrai, peignait à Montmartre les fauves mélancolies du *Four à plâtre*, si rapproché de l'art de Michel. Rien n'empêche donc de prétendre que notre petit maître, à son tour, ou plutôt le premier, avançait l'avenir au seuil du siècle. Le nombre même de ses hardiesses devient une preuve. Pourquoi l'admirateur têtue des Hollandais ne serait-il pas « le mage inconscient » qui devina l'étoile ?

« Celui qui ne peut pas peindre toute sa vie sur quatre lieues d'espace n'est qu'un maladroit », répétait Georges Michel, ennemi des voyages. De son acropole de Montmartre, où moulins et fontaines pittoresques lui tenaient lieu de ruines plus nobles, ses yeux déchiffraient les perspectives familièrement imposantes de la nature et de l'art, la plaine immense, tour à tour noire sous l'ombre d'un nuage ensoleillé, blême sous un ciel menaçant. Buttes-Chaumont, près Saint-Gervais, lilas de Romainville, îles de la Seine, lui murmuraient une émotion pareille ; après le mensonge pimpant des Trianons bleuâtres, avant le positivisme enfumé des transformations scientifiques, c'était l'ivresse naïve et sévère du sol natal qui se découvrait à son regard fraternel. Comme Rembrandt ruiné au Roos-gracht, comme Turner incognito dans le Strand, comme Beethoven sourd, errant dans la campagne, Michel a compris ce qu'il a vu ; et certes, loin de nous la témérité de comparer le Titan mélodieux de la *Symphonie en la* (1813) au peintre rudimentaire de nos banlieues ; mais, par la tristesse robuste, par la foi républicaine et sauvage, par l'amour villageois de la nature, par la libre transition des coquetteries apprises aux infinis devinés, l'humble sergent et le général sublime sont bien de la même avant-garde. Instinctivement, la comparaison s'ébauche, quand le regard s'étend sur ces campagnes d'autrefois, mornes et plates, que le clair-obscur a transfigurées ; sur ces toiles âpres, sommaires, véhémentes, orageuses, ingénues, parfois

plaintives, souvent sinistres, où la pâte creuse les ornières ; sur ces jours pluvieux aux noires silhouettes, drames intimes qui sont des ciels, derniers témoins d'une vie d'artiste, qui ont l'allure fière et le silence éloquent. Le pathétique est le royaume de Michel : il entendit cette « voix de la terre », dont parlera le critique anglais¹. La chaumine est pâle sous les ormes ; l'atmosphère bleuit les lointains bistrés. Des bûcherons passent, un arc-en-ciel apparaît. Puisque le pay-



GRANDE PLAINE, PAR G. MICHEL

sage traduit un état moral, c'est à la fois l'âme d'un site et l'âme d'une époque ; le procédé large, la belle entente des masses brunes élèvent une nature ingrate et une pensée rude à la poésie. Peu à peu, l'œuvre d'art devient une hallucination dans un cerveau solitaire ; l'esprit s'exalte, le regard se trouble, la main se hâte ; elle invente des marines², des tours, des forêts de Bondy plus terrifiantes que la Gaule ; les nuées basses crèvent sur les fondrières ; les contrastes enivrent le peintre. Corot savait les églogues blondes, Michel les visions rousses.³ Ce fut un harmoniste. Et le métier s'accorde avec

1. L'avocat de Turner, John Ruskin.

2. Par exemple, une saisissante *Plage à marée basse*, de la vente Paul Mantz (Hôtel Drouot, le 10 mai 1895).

le désir : ni laques, ni chromes ; des terres, des ocres, des gris argentins, des touches grasses, une ampleur tonale, quelquefois monotone et lourde ; des plans profonds et de la lumière ; la brosse dure a banni le pinceau de martre.

« C'est le commencement de la sauce », craignait Th. Rousseau, devant ces souvenirs puissants, enlevés de verve loin de la nature ; mais Corot lui répond : « On pourrait faire des chefs-d'œuvre sur les Buttes-Montmartre », comme s'il venait de feuilleter les quelques dessins de Michel conservés au Louvre, spécimens d'une série sans fin de menus croquis que le maître crayonnait chaque après-midi, en plein air, sur le papier gris ou bleu qui enveloppait son tabac la veille ; notes attendries et justes qui prouvent le savoir, gage de la force ; coins champêtres et poétiques, que Jean-Jacques de Boissieu connaissait et qui semblent les projets d'un Hobbema ressuscité dans la vieille France.

Ces dessins achèvent de fixer le rôle de Michel : nous pouvons désormais le placer dans l'idéal musée des paysagistes, comme un indispensable anneau de la chaîne, un rejeton tardif des petits maîtres du Nord, qui renoue l'héritage mystérieux de Rembrandt aux premiers émois du songe romantique ; et cela parallèlement aux Anglais, sans recours à leur palette florissante. Réel et passionné, le peintre présage le bitume romanesque, de même que Chintreuil précède la lueur impressionniste. Son œuvre restera comme un chapitre nécessaire de l'histoire du paysage, sans lequel il y aurait un vide. Folles pour son temps, sages pour le nôtre, ses vigueurs primesautières gardent quelque chose de magistral ; un *tableau* vibre en chaque toile. Michel fut un trait d'union entre le passé et l'avenir ; et seuls, les puristes préférèrent à sa fougue la finesse de ses émules ou de ses débuts¹. Et son influence ? Elle est nulle immédiatement, puisque les petits rustiques de 1830 y échappent ; mais, posthume, elle gagnera tous les « rembranesques », Dupré, Hogue, Dutilleux, Decamps, Saint-Marcel, Jacque et Delâtre ; en ses trois albums publiés chez Lebrasseur ou chez Latouche, Hervier, lithographe, a des réminiscences de Michel² ; le *Novembre* (1870), de Millet, rappelle ses effets ; aujourd'hui encore, les coloristes de Glasgow le rangent avec

1. Cf. Paul Marmottan, *L'École française de peinture, 1789-1830*. Paris, Laurens, 1886, épuisé ; pages 175-176, où l'auteur range Michel dans la « décadence de la pléiade » et lui préfère Bruandet.

2. Paris, 1847 et 1852. Même parenté sensible dans le n° 6 des *Griffonnais* (1843), que répètent un *Soleil couchant*, daté de 1859, et le *Soir*, aquarelle.

l'école de Barbizon, Bonington, Hervier, Monticelli, pour les opposer à la couleur sèche des Préraphaélites londoniens; et, ici même, au Champ-de-Mars, à la suite de l'excellent Auguste Boulard, n'est-il pas attachant de retrouver ses affirmations dans le petit groupe harmonieux des Griveau? La trace n'est donc point perdue « d'un pauvre diable de paysagiste français, nommé Michel, qui avait le sentiment et l'amour des choses simples ¹ »; ce fut un caractère et un artiste : il mérite de vivre. Et si l'avenir juge trop emphatique le nom de Ruisdael français, il approuvera la spirituelle délicatesse de Paul Mantz, qui l'appelait plus discrètement « le Ruisdael de Montmartre ».

RAYMOND BOUYER

1. Sainte-Beuve (*Nouveaux Lundis*, tome II, p. 289-290), cité par M. Sensier.





ARTISTES CONTEMPORAINS

HENRI GUÉRARD

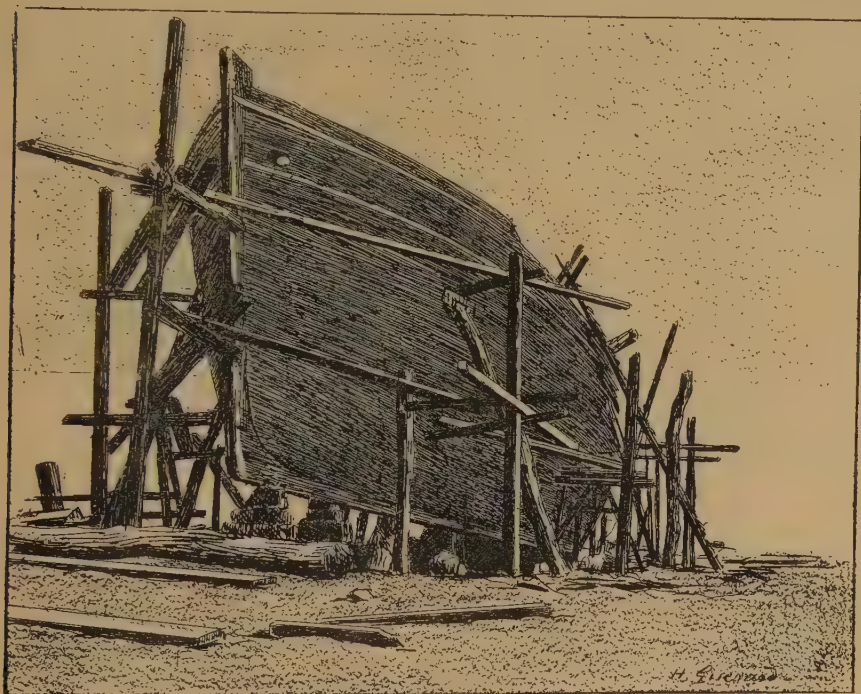
(1846-1897)

La fin prématurée d'Henri Guérard a enlevé à la *Gazette des Beaux-Arts* un collaborateur d'élection, et à l'école française de gravure un de ses plus fermes soutiens. Avec Norbert Gœneutte, Félix Buhot et Henry Somm, Guérard partage le mérite d'avoir remis en honneur, au lendemain de la guerre, l'eau-forte « parisienne » de peintre. Dès 1876, il obtenait de J.-K. Huysmans son brevet de maîtrise, pour une suite d'estampes, les *Lanternes*, parues, cette année-là, au *Blanc et noir*. Depuis, les Salons, et des expositions particulières ouvertes à la *Vie moderne* (1880), à la galerie Bernheim (1887), à la Bodinière (1894 et 1896) ont initié à l'évolution et au progrès d'un artiste qui défie la classification par la diversité de ses moyens d'expression, d'un artiste au cerveau en continuel mal d'invention, à la main habile à tous les procédés graphiques.

Physionomie curieuse, celle de ce peintre, de ce graveur, de ce xylographe, qui semblait avoir pris à tâche d'établir la puissance d'animation du génie humain en tirant de chaque matière la vie et la pensée ! Par Henri Guérard, le bois, le tissu, le métal furent soumis à mille traitements ; on le sait modeleur de plaquettes, de médailles, d'entrées de serrures, lithographe par surcroît, et l'heure de ses débuts le vit critique ardent à défendre l'individualisme. Pour son éducation, elle sera déterminée si l'on indique que, libre du choix

de ses professeurs, il n'en voulut accepter aucun et que le Nippon fut son école de Rome.

A cet exercice sans trêve des facultés esthétiques, à cette indépendance de la vision, est attribuable l'aptitude à comprendre les vrais grands peintres, à s'identifier avec leurs chefs-d'œuvre, et de là vient que la *Gazette des Beaux-Arts* dut, seize années durant, à



CHANTIER DE CONSTRUCTION, EAU-FORTE DE HENRI GUÉRARD

Henri Guérard, toute la série des interprétations si vivement goûtées, d'après Velazquez, Frans Hals, Corot, Manet, Whistler.

L'intimité de l'existence et des goûts peut être, elle aussi, dévoilée, citée en témoignage pour expliquer le succès de l'effort. A coup sûr, le goût du bibelot et la qualité de collectionneur ne furent pas sans aider Henri Guérard à posséder « le sentiment des divers styles » et à devenir, avec Jules Jacquemart, le graveur par excellence de la curiosité au *xix^e* siècle. Ce sera un de ses meilleurs titres d'avoir rendu, dans leur aspect typique et leur absolu caractère, les créations des vieux décorateurs de l'Europe et de l'Orient, de s'être attaché à modifier son travail selon chaque objet, de n'avoir pas évoqué seulement les silhouettes, les reliefs, les contours, mais la

qualité même de la matière, les accidents de la surface épidermale sous la caresse de l'enveloppe lumineuse, d'avoir consigné les matités et les éclats, l'eau chatoyante du cristal, la translucidité de l'émail, la patine du bronze, les craquelures du grès, les marbrures du jade, les veines jaspées de la corne¹...

A l'autorité de pareilles représentations s'ajoutait parfois l'attrait d'une bichromie savamment préméditée, car chez Henri Guérard le graveur se doublait d'un maître-imprimeur, sachant commander à la presse et l'obliger à des résultats interdits au vulgaire. Dans un temps où il est de mode de se désintéresser de l'interprétation — si essentielle, cependant ! — quand, pour l'exécution du marbre, le statuaire aveuglément s'en remet au praticien,



LOCOMOTIVE DANS LA NEIGE, EAU-FORTE DE HENRI GUÉRARD

quand l'aquafortiste livre son cuivre, sitôt achevé, au hasard de soins étrangers, l'exemple est à retenir de celui qui, fidèle à la rationnelle tradition du passé, ne jugea vraiment valable que l'épreuve imprimée par l'auteur lui-même, avec le tact de la convenance spéciale à chaque planche. Aussi bien serait-ce plutôt fait d'écrire que, depuis la morsure jusqu'au tirage, aucun secret ne demeura ignoré de Guérard. Versé à l'admiration dans l'alchimie de son métier, il mit en usage tous les procédés, passant de l'eau-forte à la manière noire,

1. Voir, outre la *Gazette des Beaux-Arts*, les ouvrages suivants, dont l'illustration, de capitale importance, a été gravée ou dessinée par Henri Guérard : l'*Art japonais* par Louis Gonse (11 eaux-fortes et 220 dessins), 2 vol. in-4°, 1883 ; les *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'Exposition de Budapest*, 28 eaux-fortes, in-4°, 1884 ; l'*Art chinois* (100 dessins), 1 vol. in-18, 1887 ; les *Jades de la collection Bishop* (de New-York), dix grandes eaux-fortes (dont plusieurs en couleurs), 1890. — Henri Guérard a aussi enrichi d'eaux-fortes ou de dessins, une édition du *Napoleon le Petit* et des *Châtiments*, de Victor Hugo ; les œuvres de Paul-Louis Courier ; la traduction des *Cloches* d'Edgard Poë, par Émile Blémont ; les *Caravanes de Scaramouche*, par Emmanuel Gonzalès ; *Manet*, par Edmond Bazire, etc.

se reposant de la pointe sèche par l'aquatinte ou le vernis mou. Invitation, menu, ex-libris, carte d'adresse, entête de facture même, tout lui est prétexte à une estampe. Sous l'attaque de son burin, plus volontiers violent que tendre, le métal mis à nu, sillonné de rides, reflète les tourments d'une imagination irrassasiée de nouveau : il dit le réel et le rêve, le funèbre et le comique, l'absurde et le charmant ; il évoque la nature animée ou morte, l'homme et la bête, l'intérieur et la rue ; il caractérise la vie des ports, des quais, des gares, les aspects de Paris et de Venise ; il montre la mer sous les clartés lunaires, la campagne par la neige, Londres dans le brouillard. Ici encore, la particularité des spectacles de nuit ou de brume est soulignée, précisée par le ton approprié de l'encre grise ou



LA RÉCOLTE DU VARECH, EAU-FORTE DE HENRI GUÉRARD

bleue. Sous l'influence de ces recherches de polychromie, Henri Guérard se prenait à l'ambition de procurer à notre âge la distraction chère au regard des siècles vieillis ; il restaurait, malgré les difficultés de la technique, la gravure en couleurs à plusieurs cuivres ; il reprenait, à cent années d'intervalle, l'œuvre inoubliablement française de Debucourt.

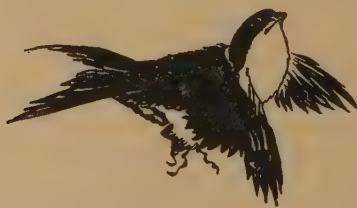
L'illusion d'une aquarelle, que donne telle de ces estampes aux nuances gaies, transparentes et fraîches, n'est pas pour surprendre, si l'on songe à tant de productions où Guérard, faisant œuvre de peintre, a manié la brosse, promené le pinceau chargé d'eau colorée ou de gouache. Ce sont le plus souvent des éventails ; mais rien n'y paraît de la joliesse niaise ou de la mièvrerie des spécialistes en vogue. Point de châteaux, point de seigneurs et de châtelaines accoutrés à la mode de Louis XIII ou du Directoire et prétendant aux belles manières dans des poses d'emprunt ; tout à l'opposé, des sujets dissemblables où l'humour s'allie au sentiment. « Ici, dit Duranty, un soulier de satin, là des lanternes, ailleurs un mufler de

carlin sur un fond semé de grelots et de sifflets, plus loin des clowns, et puis des oiseaux, de joyeux petits personnages, mille accessoires sur des fonds très ingénieux, très imprévus, tels sont les thèmes sur lesquels a joué l'imagination de l'éventailiste artiste. »

Le don de renouvellement, n'éclate pas avec moins d'évidence dans certains panneaux dont l'illustration a été obtenue par le tisonnier chauffé à blanc. Sur le sapin, le hêtre, dont les veines utilisées forment un fond approprié, Henri Guérard a improvisé des motifs variés à l'infini, et avec la gamme des bistres, des roux fournis par la brûlure du fer incandescent, il s'est composé une palette, parvenant à une complication d'effets inouïe, à des rendus d'une extraordinaire vraisemblance. Mais il n'y a pas eu là qu'un amusement pour l'œil, et l'attestation d'une incomparable virtuosité : en initiant la France à cette gravure au feu, séculaire en Allemagne, le fondateur de la *Société des peintres-graveurs* français s'est classé parmi nos plus avisés ornemanistes ; à ceux qui ne sauraient convoiter les chefs-d'œuvre marquetés d'Émile Gallé, les ébénisteries de Niederkorn, de Carabin ou de Plumet, il a permis d'espérer un mobilier, artiste quoique de simple bois blanc, un mobilier dont le thème ornemental annonce la destination et où se marque le besoin de décor et de signification intellectuelle cher à notre temps.

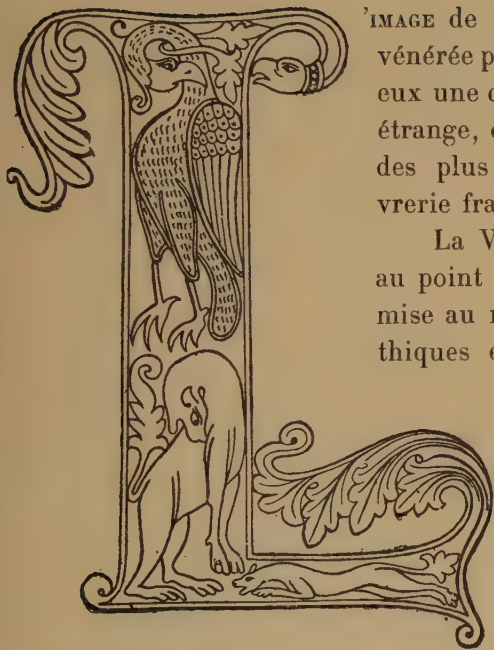
Ainsi les jours purent couler, les œuvres s'ajouter aux œuvres, et Henri Guérard, en incessant travail, sans arrêt, sans répit, créait, accommodait, innovait. Japonais de Paris, il a poursuivi sa tâche, à la manière des anciens maîtres du Soleil levant, n'admettant de mot d'ordre d'aucun, ne reconnaissant comme règle que son caprice du moment, comme inspiration que l'entraînement de sa verve ingénieuse et facile, comme esthétique que la Fantaisie.

ROGER MARX



LE TRÉSOR DE L'ABBAYE DE RONCEVAUX

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



L'IMAGE de *Nuestra Señora de Roncesvalles*, si vénérée par les Navarrais, n'est donc pas pour eux une œuvre nationale. Et, par un hasard étrange, c'est en Espagne que se trouve l'un des plus importants monuments de l'orfèvrerie française du moyen âge.

La Vierge de Roncevaux peut, en effet, au point de vue de la valeur artistique, être mise au nombre des plus belles Vierges gothiques en orfèvrerie qui soient parvenues jusqu'à nous². Parmi celles de la même époque³, la Vierge de Walcourt⁴ mérite seule de lui être comparée. Pour en trouver d'autres aussi remarquables, il faut descendre plus avant dans le xiv^e siècle ; on pourrait alors citer la célèbre Vierge de Jeanne d'É-

vreux⁵ ; puis la Vierge franco-flamande, de la fin du xiv^e siècle,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, 3^e pér., p. 205.

2. Elle semble, de plus, être la plus grande de toutes.

3. Elles sont extrêmement rares.

4. C. de Roddaz, *L'Art ancien à l'Exposition nationale belge*. Bruxelles et Paris, 1882, in-8°, p. 30 et fig. 23. — Marchal, *La Sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*. Bruxelles, 1895, in-8°, p. 162.

5. Au Musée du Louvre. Elle a été donnée par la reine Jeanne d'Évreux, en 1339, à l'abbaye de Saint-Denis.

qui a fait partie de la collection Spitzer¹; celle du Musée de Cluny², qui date de la fin du xiv^e siècle ou du commencement du xv^e; et enfin, parmi les Vierges du xv^e siècle, celle qui, après avoir appartenu à M. le comte François Zichy³, est entrée dans la collection de M. le baron Adolphe de Rothschild.

Mais ces pièces diffèrent beaucoup, par la technique et par l'allure générale qui en résulte, de la Vierge de Roncevaux. Il serait donc plus instructif de comparer celle-ci seulement aux figures en bois revêtu d'argent⁴. Malheureusement nous ne possédons qu'un très petit nombre de Vierges assises, exécutées par ce procédé, et encore sont-elles presque toutes plus anciennes que celle de Roncevaux. Celles de Beaulieu⁵, de Rocamadour⁶, d'Essen⁷, sont d'un tout autre style, ne peuvent pas lui être comparées. Quant à la Vierge de Conques⁸, œuvre française du xiii^e siècle, ses proportions la rendent très disgracieuse, et elle fait une singulière figure à côté de celle de Roncevaux. Il n'y a, semble-t-il, qu'une seule pièce de ce genre qui ressemble à notre Vierge miraculeuse : c'est une charmante petite Vierge du xiv^e siècle, qui fait partie également du trésor de Roncevaux, et dont l'origine française ne paraît pas douteuse; nous la décrirons plus loin.

En dehors de l'orfèvrerie, on découvrirait plus facilement des œuvres qui se rattachent au type de notre Vierge miraculeuse; en-

1. *Catalogue de la collection Spitzer*. Paris, 1890, in-f°, t. I : *Orfèvrerie religieuse*, n° 83, et pl. xvi.

2. *Catalogue de la collection Soltykoff*. Paris, 1861, in-8°, n° 171. — Du Sommerard, *Catalogue du Musée de Cluny*. Paris, 1883, in-8°, n° 5014.

3. Pulszky, Radisics et E. Molinier, *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'Exposition de Budapest*. Paris, s. d., deux volumes in-4°, t. I, p. 49-50, et pl.

4. Ce mode de fabrication a été usité de très bonne heure; un des plus anciens exemples qu'on en puisse citer est le chef de saint Candide, du xi^e siècle. — Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*. Paris, Leipzig et Londres, 1853, texte in-8° et atlas pet. in-f° obl., p. 161 à 165 et pl. xviii à xx; atlas, pl. xxix, fig. 1 à 9. — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. I, p. 218-219, et pl. — Aubert, *Le Trésor de Saint-Maurice d'Agaune*. Paris, 1872, in-4°, p. 160-163, et pl. xxiii-xxvi.

5. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*. Paris, 1890, in-4°, p. 81-85, pl. xii, et fig. 153-154.

6. Rupin, ouvr. cité, p. 460 et s., fig. 515 et 516.

7. Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*. Leipzig, 1857-66, texte in-4° et atlas in-f°. Texte, II, p. 31; atlas, pl. xxiv-xxv. Cette pièce, recouverte de feuilles d'or, ne semble pas, malgré ce qu'en ont dit certains savants, remonter bien au-delà du xiii^e siècle.

8. Darcel, *Le Trésor de l'église de Conques*. Paris, 1861, in-4°, p. 24-25 et pl.



LA VIERGE DE RONCEVAUX

(TRÉSOR DE L'ABBAYE DE RONCEVAUX)

core ne lui ressemblent-elles que d'une manière très vague. Parmi les rares Vierges assises, en pierre ou en marbre, de cette époque, que nous possédons, celles qui en diffèrent le moins¹ sont peut-être celles du Louvre, celle de Sens, et celle qui faisait partie autrefois de la collection Nollet². Parmi les ivoires, nous ne trouvons pas non plus une Vierge assise tout à fait de même style; celles de l'ancienne collection Bligny, du Musée de Cluny³, de Villeneuve-les-Avignon, ou de la collection Oppenheim⁴, ne peuvent guère en être rapprochées.

C'est seulement parmi les sculptures en bois que nous trouvons des Vierges assises ressemblant un peu à celle de Roncevaux. Cela est d'ailleurs tout naturel, car dans toutes les pièces d'orfèvrerie fabriquées comme l'est la Vierge miraculeuse, l'argent ne forme que le revêtement extérieur d'une figure en bois complètement achevée. Dans l'intéressante Vierge de la collection de M. Albert Bossy, le manteau et la robe forment, le long de la jambe droite et entre les genoux, des plis tout à fait semblables à ceux que nous voyons à Roncevaux. Enfin, l'allure générale de notre statue se retrouve, d'une façon approximative, dans la Vierge assise, en chêne, qui a fait partie de la collection de M. Charles Stein, et qui est conservée aujourd'hui au musée Wallraf-Richartz, à Cologne⁵.

La Vierge de Roncevaux peut, on le voit, être comptée parmi les plus importantes pièces d'orfèvrerie du moyen âge qui nous aient été conservées. Elle affirme avec éclat, par l'ampleur de son style, l'habileté des artistes toulousains. Son auteur peut être considéré comme l'égal des plus grands orfèvres de son temps.

Il est curieux de voir ce que pensait d'une pareille œuvre un écrivain espagnol du xviii^e siècle. Voici ce qu'en a dit don Juan de Villafañe, dans son *Compendio historico de las Imagenes de la Santissima Virgen en España*, publié en 1740⁶. Cette statue, écrit-il, est d'une fabrication admirable : « on a observé que jamais les peintres ni les sculpteurs n'ont pu copier l'image de Notre-Dame en lui

1. Elles semblent d'ailleurs un peu postérieures.

2. *Gemälde-Sammlung F. Terzer in Wien, und Antiquitäten-Sammlung E. Nollet in Paris*. Wien, 1891, in-8°, no 298 et pl.

3. Du Sommerard, catalogue cité, n° 1061.

4. E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, tome I : *Les Ivoires*. Paris, 1896, in-f°, p. 183, 186, 187.

5. *Catalogue de la collection Ch. Stein*. Paris, 1886, petit in-4°, n° 8 et p. 5, fig.

6. Cf. Fuentes y Ponte, ouvr. cité., p. 240-241.

conservant sa grâce et sa beauté... ». Puis il ajoute : « Le visage de la Vierge, sur lequel est exprimé, en même temps que la gravité, un certain air de grâce, d'humilité et de respect, semble être, par sa beauté, une chose du ciel... ». Les écrivains du ^{xviii}^e siècle n'ont généralement pas tant d'enthousiasme pour les sculptures gothiques ; si Villafañe admire celle-ci, c'est sans doute parce qu'il la croit miraculeuse, et non parce qu'il en comprend la beauté.

Un petit détail, signalé en passant par le bon religieux, nous intéresse davantage : de son temps, le visage de la Vierge n'était pas peint « au naturel », comme aujourd'hui : « La couleur du visage de la sainte image est brune, claire, très joyeuse et très agréable. » Comme il est presque certain que les nus de la statue avaient primitivement été peints, suivant la coutume du moyen âge, nous devons supposer qu'au moment où écrivait Villafañe, cette peinture avait disparu. Cela prouve aussi que la peinture que nous voyons actuellement sur les visages et les mains de la Vierge et de l'Enfant, — elle paraît d'ailleurs assez fraîche, — ne remonte pas à une époque ancienne.

Un autre passage de cette description¹ nous prouve encore qu'en 1740, la branche de fleurs que portait autrefois la Vierge avait déjà été brisée. — Le livre de Villafañe, bien qu'il n'ait aucune valeur scientifique, nous donne donc, on le voit, quelques renseignements curieux au sujet de notre statue.

Parmi toutes les Vierges que nous avons comparées à celle de Roncevaux, aucune ne lui ressemble autant, nous l'avons déjà vu, qu'une petite Vierge en bois recouvert d'argent, du ^{xiv}^e siècle², qui fait également partie du trésor de l'abbaye. Cette charmante pièce est, elle aussi, une œuvre française. La Vierge, assise sur un trône carré sans dossier, surmonté d'un coussin, porte l'Enfant sur le bras gauche ; de la main droite elle tient une branche de lis³. Le trône est orné de quatre petits sujets, en argent estampé et doré : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, et les Rois mages⁴.

L'objet que nous allons étudier maintenant est, avec la grande Vierge, le plus important de ceux que possède encore l'abbaye. C'est

1. Malheureusement il n'y est pas fait mention de l'inscription dédicatoire.

2. Elle mesure 0^m33½ de hauteur, avec son affreuse couronne moderne.

3. La main et les fleurs ont été refaites.

4. Cette Vierge a été reproduite dans nos *Notes sur l'Abbaye de Roncevaux*. Cf. *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LV.

un phylactère en argent, orné d'émaux translucides, qui date de la fin du ^{xiv}^e siècle, ou du commencement du ^{xv}^e.

Ce reliquaire, qui est connu à Roncevaux sous le nom d'« échiquier de Charlemagne¹ », a la forme d'un tableau rectangulaire². Il se compose d'une âme en bois, dans laquelle sont pratiqués trente-deux *loculi*, cases destinées à contenir les reliques. Les *loculi*³, de forme rectangulaire, recouverts chacun d'une lame de cristal, à travers laquelle on aperçoit l'étiquette de la relique⁴, sont séparés par de petites plaques en argent émaillé⁵, sur lesquelles sont représentés des personnages. Une bordure émaillée⁶, sur laquelle sont également figurés des personnages, sert de cadre à cet ensemble. Le reliquaire ne comprend pas moins de cinquante et un compartiments émaillés, contenant soixante-trois personnages et sujets⁷.

L'orfèvre a su tirer un parti très habile de ces petits compartiments isolés ; il a su les relier les uns aux autres en les faisant tous concourir à la représentation d'un même sujet : le Jugement dernier. Au centre il a placé le Christ juge, autour duquel il a groupé des saints, des saintes, des anges portant les instruments de la Passion, et les attributs des quatre Évangélistes ; au-dessous de lui, il a placé des anges sonnant de la trompette ; dans le bas, il a représenté la résurrection des morts. Sur le cadre, il a disposé un certain nombre d'Apôtres et de personnages de l'Ancien Testament, au milieu desquels il a intercalé, rompant ainsi l'unité du sujet représenté, le martyr de saint Étienne. Pourquoi cette dernière scène ? Est-elle mise là par ordre du donateur, ou par suite d'un caprice de l'orfèvre ? Sa présence doit-elle nous faire croire que le reliquaire était destiné primitivement à une église où saint Étienne était honoré d'une façon particulière ? Il nous est impossible de répondre à ces questions⁸.

Comme ce reliquaire, important pour l'histoire de l'émaillerie, est conservé dans un endroit où il n'est guère facile d'aller le voir, nous en donnons une description complète.

1. Il passe naturellement pour avoir été donné par le grand empereur.

2. Il mesure 0^m468 de hauteur, et 0^m569 de largeur.

3. Ils mesurent environ 0^m045 de hauteur et 0^m060 de largeur.

4. Celle-ci cachée elle-même sous un morceau d'étoffe brochée d'or.

5. Elles mesurent en moyenne 0^m045 de hauteur et 0^m025 de largeur.

6. Ses plaques émaillées ont 0^m039 de largeur.

7. Nous avons fait reproduire séparément les deux côtés de ce reliquaire, afin que les détails ne soient pas réduits à une échelle trop petite.

8. Notons, cependant, que le phylactère contient une relique de saint Étienne.

Sur les deux côtés verticaux du cadre, l'orfèvre a représenté des personnages en pied, placés dans huit compartiments en hauteur.



RELIQUAIRE EN ARGENT ÉMAILLÉ (COTÉ GAUCHE)

(Trésor de l'abbaye de Roncevaux)

Sur les deux côtés horizontaux, il a mis des personnages vus à mi-corps, dans six compartiments en largeur¹.

Dans la bande horizontale supérieure sont douze personnages

1. Les émaux du cadre sont séparés par de petites gorges, ornées de fleurs, exécutées au repoussé.

(patriarches et prophètes) vus à mi-corps, barbus, vêtus de robes et de grands manteaux, tenant des livres ou des banderolles, et placés



RELIQUAIRE EN ARGENT ÉMAILLÉ (COTÉ DROIT)

(Trésor de l'abbaye de Roncevaux)

sous de petites arcatures¹; les uns sont nu-tête, les autres ont des bonnets ou des couronnes². Ils se détachent sur un fond bleu, semé

1. Les tympans des arcatures, dans le cadre, sont ornés de feuillages stylisés.

2. On trouve des personnages analogues, disposés de la même manière, sur d'autres pièces émaillées de la même époque, par exemple sur la reliure qui

de rosaces jaunes et vertes. Pour la bande horizontale inférieure¹, la composition est un peu différente. Dans les quatre compartiments extrêmes, l'orfèvre a encore placé, groupés deux par deux, des personnages barbus, vus à mi-corps, tenant des livres ou des banderoles. Mais, dans les deux compartiments du milieu, il a figuré le martyr de saint Étienne. Cette scène comprend quatre petits personnages en pied ; dans le compartiment de gauche, un homme barbu, la tête couverte d'un chaperon (?), s'appuie sur une grande épée ; devant lui est un homme imberbe, nu-tête, qui tient une pierre dans la main droite, et en porte d'autres dans le pan de sa robe. Dans le compartiment de droite on voit un homme qui tient une pierre dans la main droite et s'apprête à la lancer contre le saint, agenouillé devant lui.

Sur chacun des côtés verticaux sont représentés, en pied, quatre Apôtres (?). On reconnaît, à gauche, saint Paul, saint Barthélemy et saint André (?); à droite, saint Pierre et saint Jacques.

Dans le fond, les émaux sont disposés suivant sept lignes horizontales. *Première ligne* : saint Jean-Baptiste debout², portant un disque sur lequel est représenté l'agneau tenant l'étendard³. Un ange, les ailes éployées, la main droite levée, tenant une banderole. La Vierge, la main droite levée ; devant elle une tige fleurie, dans un vase ; la colombe vole vers elle et semble vouloir se poser sur son front. (L'orfèvre, ne voulant mettre qu'un personnage dans chaque petite plaque, a représenté l'Annonciation en deux compartiments.) Un évêque bénissant, tenant sa crosse dans la main gauche. — *Deuxième ligne* : Un ange, vu à mi-corps, tenant un livre et une banderole, symbole de l'évangéliste saint Mathieu. Sainte Catherine⁴. Sainte Marthe (?). Sainte Madeleine⁵. Un aigle tenant une banderole entre ses serres, symbole de l'évangéliste saint Jean⁶. — *Troisième ligne* : Un Trône (ange à trois paires d'ailes, debout sur une roue). Un ange

appartient à la collégiale de Bero-Münster. Cf. *Catalogue de l'art ancien à l'Exposition Nationale Suisse*. Genève, 1896, texte in-8° et atlas in-folio. Atlas, pl. xvi.

1. Elle est abîmée ; l'émail a presque partout disparu.

2. Sauf indication contraire, tous ces personnages sont représentés en pied.

3. Chaque personnage est placé sous une petite arcature, dont les tympanes sont décorés d'émaux rouge-brique opaque et vert translucide. Le fond, recouvert d'émail bleu, est couvert de traits gravés au burin.

4. Pour donner une idée exacte de l'aspect du reliquaire, nous indiquerons parfois, en passant, les couleurs employées par l'émailleur. Sainte Catherine a une robe violette, et un manteau vert doublé de jaune.

5. Robe verte, manteau violet doublé de jaune, nimbe vert clair.

6. Corps violet clair, ailes jaune et vert.

tenant la croix¹. Un ange tenant la couronne d'épines. Un Trône. — *Quatrième ligne* : Personnage barbu, vu à mi-corps, tenant une banderole. La Vierge couronnée, les mains jointes devant la poitrine ; elle regarde le Christ, placé à sa gauche. Le Christ, vu de face, debout sur un petit monticule ; les bras levés et à-demi étendus entr'ouvrent le manteau, qui laisse voir la poitrine ; nimbe crucigère. Saint Jean debout, les mains jointes devant la poitrine ; il est placé presque de profil et regarde le Christ. Personnage barbu, vu à mi-corps, tenant une banderole. — *Cinquième ligne* : Ange vu à mi-corps, sortant d'un nuage, la tête en bas ; il sonne de la trompette. Ange debout, tenant un des instruments de la Passion (très abîmé). Ange debout, tenant un des instruments de la Passion : la lance. Ange vu à mi-corps, sortant d'un nuage, la tête en bas ; il sonne de la trompette. — *Sixième ligne* : Le lion ailé, symbole de l'évangéliste saint Marc. Un évêque sortant de son tombeau. Un homme barbu sortant de son tombeau (l'émail de ce compartiment est très abîmé). Un roi sortant de son tombeau. Le bœuf ailé, symbole de l'évangéliste saint Luc. — *Septième ligne* : Personnage sortant de son tombeau. Personnage sortant de son tombeau. Un évêque sortant de son tombeau. Personnage sortant de son tombeau.

Quelle peut être la provenance de cet intéressant phylactère ? C'est une question à laquelle on saurait difficilement répondre d'une façon précise. Il a pu être exécuté aussi bien en France qu'en Espagne, le style de ses figures ne présentant aucune particularité très caractéristique, et la technique de l'émaillerie étant alors presque la même dans les deux pays.

A cette époque, en effet, l'art français exerce sur l'art espagnol une influence directe. Nous connaissons même les noms de plusieurs orfèvres français qui travaillent alors en Espagne. *Fernay le Français*, vers 1378, exécute une croix à Oviedo. *Perrin Freset, de Paris*, vend en 1411, à Charles III de Navarre, quatre figures en argent doré ; la même année, il est, avec son confrère *Conrrat de Roder, de Paris*, appelé au palais d'Olite par le roi, qui leur donne 84 francs « pour leur retour² ». Les rapports étaient incessants entre les deux pays, et, de même que les ateliers de Toulouse, ceux de Montpellier devaient vendre une partie de leur fabrication au-delà des Pyrénées³.

1. Robe verte, à larges bandes horizontales jaunes ; ailes violet et jaune.

2. Davillier, ouvr. cité, p. 38, 163, 164.

3. A Montpellier, dont une partie appartenait alors aux rois d'Aragon et de Majorque, il y avait des ateliers d'orfèvres (Texier, *Dictionnaire d'orfèvrerie*. Paris,

D'autre part, les orfèvres espagnols étaient déjà très habiles, et rien n'empêche de croire que l'un d'eux ait pu exécuter un phylactère comme celui de Roncevaux. Il est permis de supposer que la « coupe à couvercle, dorée et émaillée, du poids de six marcs cinq onces » achetée en 1358 à « Juan de Sanguesa, cambiador de Pamplona, » par l'infant don Luis de Navarre, était une œuvre espagnole¹. On sait aussi qu'à cette époque il y avait à Barcelone des orfèvres très habiles². Enfin, dans l'Inventaire de Charles V, dressé en 1380, nous relevons les objets suivants : « Une pomme d'argent, à chauffer mains en hiver, à esmaulx d'Arragon... », et « Un drageoir d'or, couvert, cizellé à vignettes et semé d'esmaulx de la façon d'Espagne³. » Le Musée du Louvre possède même un spécimen très remarquable de l'orfèvrerie et de l'émaillerie espagnoles ou hispano-flamandes de la fin du xiv^e siècle : c'est le grand calice aux armes des Guzman, qui provient de la collection Spitzer⁴. Mais il n'y a pas, entre les figures qui le décorent et celles du reliquaire de Roncevaux, des points de ressemblance assez évidents pour qu'on puisse attribuer ce dernier, en toute certitude, à un orfèvre espagnol.

Il ne nous reste plus qu'à examiner si les reliques contenues dans le phylactère peuvent nous donner quelques renseignements au sujet de sa provenance. Elles y ont été placées, comme le prouvent les inscriptions⁵ tracées sur les étiquettes, peu de temps après sa fabrication. Or, si certaines d'entre elles ont évidemment été rap-

1857, in-8°, au mot *Montpellier*), où l'on faisait sans doute de l'émaillerie. Par suite d'une erreur de dom Vaissete, qui avait mal lu une charte royale de 1317 relative à l'essai des métaux précieux à Montpellier, Davillier a cru qu'il existait alors dans cette ville des ateliers spéciaux d'émaillerie, français et espagnols. Cf. Davillier, ouvr. cité, p. 68. — Dom Devic et dom Vaissete, *Histoire générale de Languedoc* (réimpression), Toulouse, 1886, in-4°, tome IX, p. 364 (notes de M. Auguste Molinier). — Gay, *Glossaire*, au mot *Émail*, p. 623.

1. Davillier, ouvr. cité, p. 67.

2. Antonio de Capmany y de Montpalau, *Memorias historicas sobre la marina comercio y artes de Barcelona*. Madrid, 1779, 2 vol. in-4°, t. II, 3^e partie, p. 88.

3. Gay, *Glossaire archéologique*, au mot *Émail*, p. 622 et 623. Il est permis, cependant, de se demander si les mots *émaux d'Aragon*, *émaux d'Espagne*, désignent véritablement des pièces exécutées par des orfèvres espagnols.

4. *Catalogue de la collection Spitzer*, t. I: *Orfèvrerie religieuse*, n° 91 et pl. xv.

5. Les inscriptions, très lisibles, datent de la fin du xiv^e siècle ou du commencement du xve. — Elles semblent avoir été écrites par un scribe du midi de la France, ou du nord de l'Espagne. Cette indication m'a été donnée par M. Auguste Molinier, auquel je suis heureux de pouvoir exprimer ici ma reconnaissance.

portées d'Orient¹ ou de Rome, il en est aussi qui proviennent de saints espagnols, notamment celles de saint Genesius², saint Pontius Porcharius³, sainte Praxède⁴, saint Quiricus⁵, et des martyrs de Saragosse⁶. Ce reliquaire semble donc, aussitôt fabriqué, avoir appartenu à un Espagnol. Cela ne prouve pas, toutefois, qu'il ait été fait en Espagne. Son premier possesseur a pu l'acheter en France où même l'y faire exécuter. Aussi, sa provenance reste-t-elle, pour nous, extrêmement difficile à déterminer.

Voyons maintenant quelle place nous pouvons assigner à ce phylactère parmi les monuments similaires.

Ces reliquaires en forme de tableaux, qui contiennent presque tous un fragment de la Vraie Croix⁷, sont, quant à la forme, des imitations plus ou moins lointaines des reliquaires byzantins de la Vraie Croix. Ces derniers, en forme de tableaux avec ou sans volets, ont été assez nombreux en Occident au moyen âge ; ils avaient été envoyés par les empereurs, ou pris à Constantinople en 1204. Aujourd'hui encore, il en existe un certain nombre⁸.

Parmi les phylactères occidentaux qui ressemblent le plus au modèle oriental, il faut citer d'abord celui qui est conservé à Saint-

1. Il s'en faisait alors dans tout l'Orient un très grand commerce. Notre phylactère, comme la plupart des objets de même genre, en contient d'assez étranges. Par exemple : *De pane cenæ Domini, et de pane ordeaceo quo Dominus satiavit quinque millia hominum, et particula denariorum quibus venditus fuit Christus Dominus noster. — De arbore quam plantavit Jesus Christus ut faceret umbram matri suæ.*

2. Martyrisé en Espagne sous le règne de Julien l'Apostat. Cf. Tamayo de Salazar, *Anamnesis sive commemoratio omnium sanctorum Hispanorum*. Lyon, 1651-1659, 6 vol. in-fº, t. V, p. 498.

3. Originaire de Murcie ; fut abbé de Lérins ; les Sarrasins le mirent à mort vers 730. (Tamayo de Salazar, ouvr. cité, t. IV, p. 457.)

4. C'est une sainte italienne ; elle mourut à Rome vers l'an 464, mais son corps fut apporté plus tard dans l'île de Majorque, où il devint l'objet d'une grande vénération (Tamayo de Salazar, ouvr. cité, t. IV, p. 498).

5. Évêque de Tolède, mort en 679. (Tamayo de Salazar, ouvr. cité, t. VI, p. 230). L'inscription dit : «...de beato Quirico archiepiscopo.» C'est là une erreur ; saint Quiricus n'était qu'évêque. Le premier archevêque de Tolède fut Bernard, qui mourut en 1124.

6. Ils furent martyrisés à Saragosse en 303. (*Acta Sanctorum*, II, p. 409 et 410).

7. Celui de Roncevaux contient, paraît-il, des fragments de la Couronne d'épines.

8. On en trouvera la liste dans un article de M. E. Molinier : *Le Reliquaire de la Vraie Croix au trésor de Gran* (*Gazette archéologique*, XII, 1887, p. 245-249 et pl. 32).

Mathias de Trèves et qui a été exécuté en 1207¹. C'est un tableau rectangulaire; au centre est le fragment de la Vraie Croix, placé dans une croix mobile à double traverse, ornée de filigranes et d'oves; le reste du champ est occupé par vingt rectangles en cristal de roche, recouvrant un nombre égal de *loculi*; à travers les plaques de cristal, séparées par des baguettes filigranées et gemmées, on aperçoit les étiquettes des reliques. On trouve une disposition plus ou moins analogue dans d'autres phylactères, notamment dans celui de la collection Chalandon, daté de 1214², dans ceux de Bouillac³, de l'église Saint-Servais à Maestricht⁴, de Quedlinburg⁵. D'autres affectent la forme de triptyques, comme celui de Conques⁶, celui de Séville⁷, connu sous le nom de *Tablas Alfonsinas* et celui de la collection Martin Le Roy⁸ (xiv^e siècle). D'autres enfin sont disposés en diptyques, tels celui de la collection Spitzer⁹ et celui de Polignac¹⁰, tous deux du xiv^e siècle¹¹.

Quelquefois ces phylactères en forme de tableau ont été

1. Didron et Darcel, *Orfèvrerie du XIII^e siècle* (*Annales archéologiques*, t. XIX, p. 223-229 et pl.). — Palustre et Barbier de Montault, *Le Trésor de Trèves*, p. 41-42, et pl. xxi.

2. Giraud, *Album de l'Exposition de Lyon*, pl. LXIV et LXV. — Riant, *Trois inscriptions relatives à des reliques rapportées de Constantinople par des croisés allemands*. (*Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. XL, 1879, in-8°, p. 128-145, pl.).

3. Jouglar, *Monographie de l'abbaye de Granselve* (*Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. VII, 1860, in-4°, p. 179-242).

4. Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. II, p. 348-349, fig. 398.

5. Stuerwald et Virgin, *Die Mittelalterlichen Kunstschatze zu Quedlinburg*. Quedlinburg, 1853, in-8°, pl. v et vi.

6. Darcel, *Le Trésor de Conques*. Paris, 1861, in-4°, p. 22-23 et pl.

7. Il a été fabriqué au xiii^e siècle par ordre de don Alphonse le Sage. — Amador de los Rios, *Museo español de Antiquedades*, t. II, p. 83. — J. F. Riaño, *The industrial arts in Spain*. London, 1890, in-8°, p. 16-18 et fig. p. 17.

8. Il a fait partie autrefois des collections Arondel et Odier. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. I, article *Reliquaire*, fig. 10, 11 et 12. — E. Molinier, *L'Art français du moyen âge au Trocadéro*, dans Goussier et de Lastolot, *L'Art ancien et moderne à l'Exposition de 1889*. Paris, s. d., gr. in-8°, p. 150.

9. *Catalogue de la collection Spitzer*, t. I : *Orfèvrerie religieuse*, n° 85 et pl. xvii.

10. Didron, *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du moyen âge*. Paris, 1839, in-4°, p. 38, fig. Ce reliquaire ne contient pas moins de cent cases à reliques.

11. Dans beaucoup de ces pièces, les *loculi* sont recouverts, non par des plaques de cristal, mais par des plaques de métal, dans lesquelles ont été découpées des ouvertures en forme de croix.

montés sur des pieds ou sur des hampes. Tels sont ceux¹, par exemple, d'Ardus (Tarn-et-Garonne)² et de San Galgano, près de



CROIX EN ARGENT DORÉ DU XVI^e SIÈCLE

(Trésor de l'abbaye de Roncevaux)

1. Nous laissons de côté ceux qui ne sont pas disposés comme celui de Roncevaux, c'est-à-dire où les *loculi* ne sont pas apparents. C'est pour la même raison que nous n'avons pas cité plus haut le joli petit reliquaire en argent émaillé du XIV^e siècle, en forme de triptyque, qui est conservé à la Reiche-Capelle de Munich. Cf. Zettler, Engler et Stockbauer, *Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen-Capelle in der kæn. Residenz zu München*. Munich, 1876, gr. in-f°, pl. xx.

2. Chanoine Pottier, *Deux phylactères du trésor de Grandseigne, conservés aujourd'hui à Notre-Dame d'Ardus* (*Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. XXIII, 1895, in-8°, p. 344-387, pl.).

Sienna ¹. Il est très intéressant de comparer ce dernier, qui date de la fin du ^{xiv}^e siècle, avec celui de Roncevaux, car il est orné, lui aussi, d'émaux translucides ; à la base de chacune de ses deux faces sont figurées les principales scènes de la vie de san Galgano.

Si remarquables que soient tous ces phylactères, celui de Roncevaux l'emporte peut-être sur eux tous par l'intérêt vraiment exceptionnel de la grande scène qui y est représentée. Combien de pièces d'orfèvrerie sont ornées de plus de cinquante compartiments émaillés, retraçant d'une manière complète une des pages les plus complexes de l'iconographie chrétienne ? L'intérêt archéologique vient donc s'ajouter ici à la valeur artistique. Le phylactère de Roncevaux est aussi important pour l'histoire de l'émaillerie, que la Vierge miraculeuse peut l'être pour l'histoire de l'orfèvrerie et de la sculpture.

Il ne nous reste plus qu'une seule grande pièce à examiner dans le trésor de Roncevaux. C'est une croix du milieu du ^{xvi}^e siècle, en argent doré, qui a été transformée en reliquaire ². Son pied quadrilobé est orné des symboles des quatre Évangélistes ; entre eux se dressent quatre petites chimères, dont les queues, transformées en rinceaux, semblent porter une petite plate-forme également quadrilobée, imaginée par l'orfèvre pour faire paraître moins grêle la tige de la croix. De cette tige se détachent deux bras, qui supportent les figures de la Vierge et de saint Jean ³. Entre eux se dresse la croix, sur laquelle est cloué le Christ. La base, la tige, les bras et la croix sont couverts d'entrelacs, de rinceaux, de mascarons, de guirlandes, qui surchargent la pièce et lui donnent un aspect très lourd. Au ^{xvii}^e ou au ^{xviii}^e siècle, les religieux ont voulu transformer cette croix en reliquaire. Ils ont percé deux des côtés de la base ⁴, pour y fixer deux sortes de balustres, surmontés de deux tubes en verre, très disgracieux, dans lesquels ils ont placé deux épines provenant de la couronne d'épines du Christ. Cette addition fâcheuse défigure un objet dont l'ornementation est sans doute beaucoup trop chargée, mais dont l'exécution témoigne d'une réelle habileté.

1. Notre confrère et ami M. Enlart a bien voulu nous communiquer des photographies et une description de ce remarquable objet, qui n'a pas encore été reproduit. Cf. C. Enlart, *L'Abbaye de San Galgano, près Sienna, au XIII^e siècle* (Extrait des *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome*, t. XI. Rome, 1891, in-8°, p. 27).

2. Elle mesure 0^m452 de hauteur.

3. Ces deux statuettes ont été refaites à une époque postérieure.

4. Détruisant ainsi, en partie, le lion de saint Marc et le bœuf de saint Luc.

Cette croix est un spécimen intéressant de l'art espagnol du ^{xvi}^e siècle, au moment où les orfèvres de la péninsule, n'étant pas encore parvenus à créer un style qui leur fût personnel, se bornaient le plus souvent à reproduire, en les alourdissant, des modèles italiens ¹.

L'abbaye de Roncevaux possède encore un certain nombre de pièces anciennes, notamment un bras-reliquaire, un ostensor gothique, deux croix processionnelles, dont une de la fin du ^{xvi}^e siècle, le socle de la grande Vierge, et des vases sacrés. Mais ces objets, d'une valeur artistique très médiocre, ne méritent qu'une simple mention.

Les bâtiments qui abritent aujourd'hui ce trésor sont malheureusement dans un état de délabrement lamentable ². Des constructions disparates, sans style, enchevêtrées les unes dans les autres, avec des murs lézardés, noircis par le temps ou par l'incendie, voilà tout ce qui reste d'une des abbayes les plus célèbres du moyen âge.

Et c'est dans l'un de ces bâtiments ³, au fond d'un grand caveau envahi par les eaux souterraines, que les compagnons de Charlemagne dorment de leur dernier sommeil. Ces morts, dont aucun signe extérieur ne désigne la sépulture, ce sont eux, pourtant, dont les hauts faits ont, durant tout le moyen âge, hanté l'imagination des guerriers et des poètes. N'est-ce pas en chantant leur mort glorieuse que les soldats normands marchèrent à la conquête de l'Angleterre, et défirent l'armée saxonne à la bataille de Hastings :

Taillefer, ki mult bien cantout ⁴,
 Sor un cheval ki tost alout,
 Devant li Dus alout cantant
 De Karlemaine è de Rollant,
 E d'Oliver è des vassals
 Ki morurent en Renchevals.

JEAN-J. MARQUET DE VASSELOT

1. Davillier, ouvr. cité, p. 61-62; pl. IV, VI, VII, IX, et *passim*. — *Album de l'Exposition de Madrid*, 1892, pl. XVI.

2. Notons en passant que la « sombre vallée » chantée par Alfred de Vigny n'a jamais existé que dans l'imagination du poète. L'abbaye n'est pas dans une gorge étroite, mais sur un plateau assez large, incliné vers le sud.

3. S'il faut en croire la tradition.

4. Wace, *Le Roman de Rou*, édition de F. Pluquet et Auguste Leprévost. Rouen, 1827, 2 vol. in-8°, t. II, p. 214-215.



UN PORTRAIT PRÉTENDU DE M^{ME} DE PARABÈRE AU MUSÉE DE CAEN

Le musée de Caen montre, sous le n° 179, un portrait des plus intéressants, et qui mérite une attention et un examen tout à fait particuliers ; il présente, au milieu d'une guirlande de fleurs, une jeune femme, jolie plutôt que belle, mais dont la grâce et l'esprit font le charme inoubliable. Sa chevelure noire découvre un front de déesse ; les joues sont naturellement roses, sans nul recours au fard ; les yeux gris vert, d'un incomparable éclat, illuminent le visage ; elle est vêtue d'un corsage bleu marquant les avantages de la taille et découvrant un bras du galbe le plus exquis. Cette jeune femme vient de prendre des fleurs dans une corbeille que lui tend un négrillon, et les dispose à l'entour d'une guirlande qui semble l'entourer comme une auréole ; l'harmonie est parfaite entre ces fleurs et la jeune femme ; leurs beautés rapprochées semblent se compléter, et le tout donne un ensemble dont la perfection ne saurait être dépassée.

Le tableau est signé à droite, en fortes lettres, nettement isolées de la guirlande de fleurs, du seul nom : *Fontenay* ; il fut acheté, dit-on, par la ville en 1825, et il provenait de l'ancien hôtel de Franqueville.

Ce portrait fut toujours identifié par les catalogues du musée de Caen à celui de Marie-Madeleine de la Vieuville, comtesse de Parabère, la fameuse maîtresse du Régent ; quant à l'attribution d'auteur,

on s'accorda à réserver à Fontenay la seule guirlande de fleurs ; la figure fut portée primitivement à l'actif de Bon Boullongne et, ensuite, de Coppel.

Je ne crois pas qu'il soit possible de maintenir cette attribution et cette identification.

L'attribution du portrait à Antoine Coppel, le peintre du Régent, était certainement vraisemblable et des plus séduisantes : il n'est donc pas étonnant que jusqu'ici on ne l'ait point révoquée en doute. Cependant, après mûre réflexion, elle ne me paraît pas admissible, et, jusqu'à ce qu'on ait apporté une preuve péremptoire du contraire, j'en pense qu'il est prudent de s'en référer à la simple signature et d'attribuer l'œuvre entière au seul Fontenay.

La dualité d'artistes ne saurait, en effet, s'expliquer que de deux façons : ou le tableau fut fait en collaboration, ou le portrait fut inscrit après coup dans la guirlande, car la pose de la femme ne permet pas l'hypothèse que la guirlande de fleurs ait été ajoutée postérieurement au portrait.

Peut-on admettre l'idée d'une collaboration de Coppel et de Belin de Fontenay ?

Certes, on rencontre parfois à cette époque de telles associations d'un portraitiste et d'un peintre de fleurs. Ainsi, un inventaire de 1733 mentionnait, au château de Meudon, « un tableau de Batiste (Monnoyer), représentant une figure grande comme nature, appuyée sur une balustrade de marbre, tenant un plat de fruits, vêtue de la livrée de M. le duc d'Orléans : les figures sont de M. Houasse. » Ce travail, fait en commun par les deux artistes, s'expliquait par ce fait que Monnoyer n'était exclusivement apte qu'à la peinture de fleurs ; mais tel n'était pas le cas de Belin de Fontenay, comme on le verra plus loin.

De plus, quand il y avait ainsi collaboration de deux peintres, ou ils ne signaient point l'œuvre commune, ou ils la signaient tous deux. Est-il admissible que, pour une toile de l'importance de celle qui nous occupe, où la part du fleuriste est réduite à un simple accessoire, alors que le portraitiste fit l'œuvre presque entière (puisqu'on lui réserve la jeune femme et le négrillon), est-il admissible que l'auteur d'une œuvre aussi parfaite, portant le nom triomphant de Coppel, ait renoncé à toute prétention sur ce chef-d'œuvre, et que ce soit le peintre de fleurs, considéré alors comme un artiste inférieur (puisque l'exclusive pratique de ce genre ne permettait point

le professorat à l'Académie), qui seul ait signé, et comment encore : en lettres très grandes, bien détachées de la guirlande, et isolées, comme à dessein de revendiquer expressément la totale paternité de l'œuvre¹ ? Il faudrait vraiment concéder à ce portraitiste une modestie tout à fait en dehors de la nature humaine.

Est-il possible maintenant que le portrait de la jeune femme ait été inscrit après coup dans la guirlande de fleurs ? On devrait alors supposer que la place de la jeune femme aurait été primitivement occupée par un buste, un vase, un mascarón quelconque ; et la question se pose encore avec plus de force : comment peut-il se faire que l'artiste de seconde main n'ait pas mis son nom à côté de celui de son prédécesseur et ait consenti à travailler aussi bénévolement à la gloire de Belin de Fontenay ?

L'harmonie de la composition contredit, au reste, semblable hypothèse : la présence du négrillon, la direction de son regard, témoignent de la présence constante de la jeune femme, comme l'interruption des fleurs de la guirlande au point où il paraît dénote celle du nègre lui-même, dont la laideur met mieux en valeur la beauté du modèle ; mais alors, le regard de ce négrillon, ainsi dirigé vers le centre de la composition, sur qui se porterait-il, si ce n'est sur la personne même à qui les fleurs sont présentées ?

Enfin, le portrait est évidemment le motif principal du tableau et sa raison d'être ; la pose générale de la jeune femme, l'aisance avec laquelle elle se meut dans la composition, établissent clairement que, dans ce tableau, les fleurs furent faites pour elle, et que ce ne fut pas elle qui fut inscrite après coup dans cette guirlande faisant ainsi office de passe-partout. Au reste, il n'existe sur la toile aucune trace apparente de repeint ; l'unité en est absolue.

Contre cette attribution que je propose, on peut soulever une

1. Une attribution tout à fait semblable à celle qui nous occupe s'est produite pour un portrait des collections de Chantilly, qui montre la duchesse d'Aumont dans une guirlande de fleurs et cueillant une d'elles. Dans les divers inventaires, on avait conclu à une dualité d'artistes : Mignard et Baptiste, puis Juste d'Egmont et van Thielen. Dans son intéressant ouvrage, *La Peinture à Chantilly*, M. Gruyer en fait l'attribution unique à Juste d'Egmont, et la raison suivante que l'éminent critique émet à l'appui de sa thèse se peut également appliquer à notre portrait du musée de Caen : « Considérez, dit-il, l'unité d'impression que procure ce tableau ; voyez à quel point toutes les parties, depuis les moindres jusqu'aux plus importantes, se fondent et ne font qu'un toutes ensemble, avec quelle justesse elles encadrent la figure, avec quelle intimité elles s'y mêlent... Un simple peintre de fleurs aurait-il mis autant d'indépendance dans son intervention ? »

objection des plus spécieuses : ce morceau, dira-t-on, est digne des portraitistes les plus en faveur de ce temps, et si Fontenay eût été



PORTRAIT PRÉTENDU DE M^{me} DE PARABÈRE, PAR FONTENAY

(Musée de Caen)

capable d'une œuvre de cette force, l'Académie l'aurait reçu avec le titre spécial de peintre de portraits et de fleurs. A cela on peut répondre qu'en 1686, quand Fontenay se présenta à l'Académie, il avait seulement intérêt à se faire recevoir comme peintre de fleurs. Les commandes royales étaient, en effet, le but envié de tous les artistes

et la consécration officielle de leur talent ; du côté du portrait, Fontenay n'avait rien à attendre ; mais il pouvait, au contraire, tout espérer d'un autre genre. C'était, en effet, le beau moment des entreprises décoratives de Versailles et des maisons royales, et on sait le rôle qu'y joua particulièrement la peinture de fleurs ; les Bâtimens choisissaient les artistes dans les spécialités consacrées par l'Académie : or, à cette époque, la peinture de fleurs n'avait d'autre représentant que Monnoyer, qui, bien qu'aidé de son fils, ne pouvait suffire à de tels ouvrages. Monnoyer était le beau-père de Belin de Fontenay, et il est tout naturel qu'il ait songé à son gendre pour cette fructueuse entreprise ; pour y réussir, il suffisait de le faire recevoir rapidement de l'Académie comme peintre de fleurs, et c'est ce qui eut lieu.

Mais cela ne prouve point qu'il fut incapable de sortir du genre où il voulait se spécialiser ; on peut apporter des preuves du contraire. Je crois, en effet, avoir prouvé, dans mes *Commandes officielles de tableaux au XVIII^e siècle*¹, que c'est à lui que fut primitivement commandée pour les Gobelins la fameuse tenture de *Don Quichotte*, qui devait immortaliser le nom des Coypel, et qu'il en exécuta même la première pièce, *Don Quichotte recevant l'ordre de chevalerie*, non seulement la bordure, mais bien le sujet principal² ; l'ordonnance de paiement est formelle à cet égard et la mort seule l'empêcha de poursuivre cette entreprise. En outre, il existe, dans l'église de Manerbe (Calvados), un tableau de sainteté signé de lui et daté de l'année de son abjuration. Ce sont là des preuves qui me semblent avoir leur valeur et donner de la vraisemblance à notre hypothèse.

Ainsi donc, jusqu'à ce qu'un témoignage précis soit venu établir le contraire, il est prudent de laisser au seul Fontenay la paternité entière de cette toile. L'origine provinciale de l'artiste est un témoignage certain que l'enseignement du portrait lui fut donné, car c'était l'unique genre qui permit à un peintre appartenant comme lui à la religion réformée de gagner sa vie, puisque la peinture religieuse ne lui était pas possible, et que la peinture décorative ne trouvait que bien rarement emploi. Au reste, n'est-il pas prouvé qu'un artiste bien doué peut réussir dans tous les genres, et quel peintre ne fit pas de portraits ? Ne vit-on pas des peintres de nature-

1. Voir la *Chronique des Arts* du 27 juin 1896, page 224.

2. Ce tableau figure actuellement au Musée de Compiègne.

morte comme Chardin, des animaliers comme Desportes, y exceller ? Pourquoi en refuserait-on la faculté à Fontenay ?



M^{me} DE PARABÈRE, PAR RIGAUD

(Appartenant à M. le colonel de Sancy-Parabère)

Il reste maintenant à établir que ce portrait ne peut être identifié à celui de M^{me} de Parabère. La preuve la plus valable est tirée de la confrontation du portrait de Caen avec ceux connus de M^{me} de Parabère.

Santerre, dit-on, peignit à deux reprises M^{me} de Parabère, et

deux fois en compagnie du Régent, mais dans une posture combien différente ! Ce fut d'abord sous les traits d'Adam et d'Ève... après le péché, sans doute ; je n'ai pu voir ce tableau dont il existe, paraît-il, une esquisse dans la famille de Santerre et dont l'original serait actuellement à Vienne. L'autre portrait se peut voir à Versailles. M^{me} de Parabère y est représentée sous les traits de Minerve conseillant le Régent ; l'accoutrement mythologique dont elle est chargée ne facilite guère une comparaison ; toutefois, le modèle semble ne pas être le même. Quoi qu'il en soit, je ne crois pas qu'il faille trop faire fond sur ces allégories de Santerre, où la légende doit avoir une part considérable ; la liaison du Régent avec M^{me} de Parabère date, en effet, de 1716 ; Santerre mourut en 1717, et il semble peu naturel qu'il ait, en si peu de temps, doublement insisté sur une telle situation, d'autant que les jolis modèles ne lui manquaient point, puisqu'il en avait recruté une académie.

Le portrait par Rigaud ne laisse, lui, aucun doute ; il se trouve au château de Borand, en Oise, et appartient à M. de Sancy-Parabère. Jamais il ne quitta sa famille ; une lettre de Rigaud à M^{me} de Parabère y est annexée, qui en annonce l'envoi en 1713. Il fut gravé par Valée ¹.

C'est un « portrait jusqu'aux genoux », comme on disait alors. M^{me} de Parabère, vêtue d'une robe de satin rose généreusement décolletée, est représentée cueillant un œillet. Comme au portrait qui nous occupe, un négrillon lui présente une corbeille de fleurs.

Cette peinture semblerait manifester la tendance constante de Rigaud à vieillir ses modèles : M^{me} de Parabère y porte largement trente ans, et elle n'en avait pourtant que vingt en 1713, quand elle posa devant l'artiste. Ce n'est plus la petite femme fluette et accorte du tableau de Fontenay, mais une beauté opulente et majestueuse, ce qui correspond très bien à cette description qu'en faisait la princesse Palatine : « Mon fils a une sultane-reine, M^{me} de Parabère.... *« elle est de belle taille, grande et bien faite ; elle a le visage brun*

1. Les vers suivants accompagnent la gravure de Valée :

Sous le riant aspect de Flore,
 Cette beauté touche les cœurs,
 Et, par le contraste du More,
 Relève ses attraits vainqueurs ;
 Mais, que dis-je ? des dons de Flore
 Son teint augmente la fraîcheur,
 Et la noirceur même du More
 Tire un éclat de sa blancheur.

« et ne se farde pas, une jolie bouche et de jolis yeux ; elle a peu
« d'esprit peut-être, mais c'est un beau morceau de chair fraîche. »
Ce portrait par Rigaud accuse d'incoercibles dissemblances avec la
pseudo-Parabère qui nous occupe, et quant à la stature, et quant aux



M^{ME} DE PARABÈRE, PAR ANTOINE COYNE

D'après la gravure de Leguay

traits, et quant à la chevelure, et quant aux yeux, gris verts dans le
portrait du musée de Caen, noirs dans celui de Rigaud. Ces deux
portraits, au reste, furent placés l'un près de l'autre, en 1878, à
l'Exposition de portraits nationaux qui eut lieu au Trocadéro, et
alors la vérité sauta aux yeux.

Un portrait par Vanloo, que grava Chéreau le jeune, nous montre
encore M^{me} de Parabère plus âgée : c'est une très grande femme au

visage fort et allongé, aux yeux noirs ; comme dans celui de Rigaud, la chevelure avance en pointe sur le milieu du front, tandis que cette pointe est au contraire rentrante chez la jeune femme du musée de Caen.

Enfin, à ces preuves diverses on en peut ajouter une dernière de l'erreur d'identification et d'attribution du tableau du musée de Caen : c'est la gravure du véritable portrait de M^{me} de Parabère, qu'aurait exécuté Antoine Coypel¹. L'examen de cette gravure de Leguay est peut-être moins décisif que celui du portrait par Rigaud ; la faute en est assurément au graveur, qui a modernisé son modèle d'une façon par trop indiscrete, et il est assez difficile, d'ordinaire, de faire état d'une simple gravure pour trancher une question de cette sorte : mais, rapproché des précédents, ce fait n'en a pas moins sa valeur et appuie nos conclusions.

L'essentiel serait donc de retrouver l'original de Coypel, d'après lequel fut exécutée cette gravure : la tradition, à la Bibliothèque nationale, est que ce portrait, que grava Leguay, dut appartenir au duc d'Orléans : c'est là une indication précieuse, et, peut-être, dirigées en ce sens, des recherches auraient-elles chance d'aboutir.

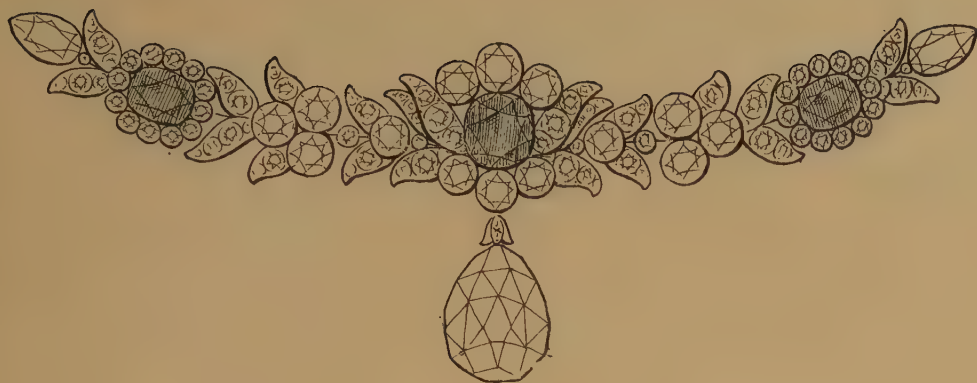
Il est, en tous cas, bien acquis que M^{me} de Parabère, beauté opulente et un peu sotte, comme le donne à entendre la Palatine, n'a rien à voir avec la gracile jeune femme du musée de Caen, esyeux de laquelle luit un esprit affiné.

Quelle est maintenant cette charmante dame, représentée aussi avantageusement par Belin de Fontenay ? Bien hardi qui le dira ; un hasard, quelque jour peut-être, mettra un nom sur ce tant aimable visage ; mais, en attendant, le champ est ouvert à toutes les imaginations.

FERNAND ENGERAND

1. Je dois la connaissance de cette gravure à un érudit de Gascogne, M. Philippe Lauzun, qui a droit à mes remerciements les plus sincères.





LUCIEN FALIZE



Sous la *Coupe d'or* du Musée des Arts décoratifs¹, en un médaillon de basse taille aux émaux translucides, on voit cette signature figurée de l'orfèvre à qui elle est due : Vêtu à la façon d'un riche artiste de la Renaissance, l'orfèvre est assis, dans son atelier. Sur une table, dans un vase, une branche en fleurs, un livre ouvert sur ses genoux, ingénieux symbole des qualités

essentielles du métier : le culte de la nature et l'érudition, il étudie. Un graveur, en tenue d'atelier, manches retroussées, lui apporte la *Coupe* ; il l'examine et donne son avis sur l'état de l'exécution. Sur le fond, une légende porte ces mots :

L'AN M.DCCC.XCV, LUC. FALIZE ORF. ET ÉM. PYE, GRAV.
ONT FAIT CE VASE D'OR A L'EXEMPLE DES VIEUX MAÎTRES.

Le dessinateur, M. Luc-Olivier Merson, a résumé ainsi, très expressivement et avec vérité, la personnalité artistique de l'orfèvre

1. Reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér. t. XVI, p. 122.

éminent, que la mort vient d'enlever subitement à un âge — cinquante-neuf ans — qui permettait d'espérer de lui encore quelques années de travail et de production. Lucien Falize ressemblait beaucoup, en effet, au physique et au moral, à l'un de ces vieux maîtres, sous la robe et le bonnet pittoresques desquels il a été représenté, avec leur allure et leur visage d'une souriante gravité. Il en avait la physionomie, le caractère, les habitudes, les goûts et les idées.

L'hôtel qu'il s'était fait construire, rue d'Antin, paraissait bien, dans son aimable simplicité et dans son archaïsme délicat, le cadre qui lui convenait. On ne le voit pas, et, sans doute aucun il se fut mal trouvé lui-même, dans une de ces « modern » boutiques à glaces, astragales et festons, de la rue Royale et de la rue de la Paix. Atelier, magasins et bureaux à la fois, cet hôtel ne recevait pas seulement la clientèle ordinaire d'une maison d'orfèvrerie et de joaillerie aristocratiquement achalandée; il y venait, aux heures discrètes, des artistes, des amateurs et des écrivains; et, près de la table de travail, encombrée d'épreuves, de maquettes et de croquis, c'étaient de longues causeries sur toutes questions d'art et d'industrie, fréquemment interrompues par les contremaîtres et les dessinateurs réclamant un renseignement ou un conseil. L'orfèvre pouvait discuter aussi bien de l'esthétique que de la technique, du passé que du présent de son métier, et cela avec une éloquence, un esprit, un bon sens, qui donnaient à ses idées et à ses jugements autant de charme que d'autorité.

Par ses études dans tous les musées, au Louvre, au British Museum, au South Kensington, à Berlin, à Nuremberg, à Vienne, etc., où directeurs et conservateurs, Barbet de Jouy, Henry Coole, Cunliffe Owen, Frank, Essenwein, Engerth, pour ne parler que de ceux qui sont morts, l'accueillaient en ami et en maître; par ses recherches incessantes pour retrouver les procédés perdus de l'émail, il avait acquis une grande science, fécondée par un instinct profond des belles choses et par une sévère éducation artistique reçue à l'atelier familial. Si, de notre temps, vivaient encore des princesses protectrices des arts et des artistes, des Lucrèce Borgia, des Léonore d'Urbain, des Isabelle d'Este, des duchesse de Ferrare, des Diane de Poitiers, il aurait pu, aussi bien que Benvenuto Cellini, que Lorenzo di Pavia, épingle à leur corsage un bijou de son invention, sûr de plaire par la fierté du geste, et par un fin mot d'esprit; correspondre et causer avec elles de curiosités, de pierres gravées, de statues et de tableaux, sur un ton de respectueuse familiarité.

C'est qu'en Lucien Falize il y avait à la fois un artiste, un érudit et un écrivain.

On connaît son œuvre d'artiste, qui a été ici décrit et analysé au fur et à mesure de sa production ; il suffit de rappeler, pour en indiquer l'importance et la diversité, entre autres pièces principales : les bas-reliefs de Gascon IV de Béarn, de Marguerite de Navarre, de Marguerite de Foix et Anne de Bretagne ; l'horloge d'Uranie, l'hor-



LE BOIS ET LE TISSU

Dessin de M. Luc-Olivier Merson pour la *Coupe d'or*

(Fragment de la frise d'or et d'émail)

loge d'ivoire, la table à toilette en verrerie de la princesse Lætitia, le vase Sassanide, la *Gallia*, la *Coupe d'or* du Musée des Arts décoratifs.

Cet œuvre, il l'a exécuté aux diverses périodes de sa carrière industrielle, et sous des raisons sociales successives — Falize père et fils, G. Bapst et L. Falize, L. Falize, — non point sans doute à la manière des orfèvres florentins du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle, que les snobs de la critique citent toujours tout à trac, sans aucune analogie de temps et de milieu ; mais comme les maîtres français sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, les de Villiers, les Ballin, les Germain, etc.,

avec l'organisation industrielle nouvelle qu'imposent les mœurs éco-

nomiques de notre temps.

Il ne maniait pas lui-même le ciselet ni le marteau, bien qu'il eût été initié à ces spécialités par des maîtres tels que Morel-Ladeuil et Désiré Attarge; mais il savait assez de la technique des diverses parties de son métier pour avoir une autorité indiscutée sur tous ses collaborateurs, depuis les sculpteurs qui fournissaient les modèles et qui étaient Frémiet, Barrias, Delaplanche, Aimé Millet, Carrier-Belleuse, etc., jusqu'aux plus modestes polisseurs et monteurs. Il avait appris à dessiner et à composer à bonne école, auprès de son père qui, pendant longtemps, a été le fournisseur anonyme, en œuvres d'art et en modèles, de la plupart des grands bijou-



tiers et joailliers de Paris. On peut dire de lui que, s'il « n'ouvrait » pas, il « œuvrait », faisant, grâce à ses soins et à sa surveillance, sortir d'une collaboration de talents variés, associés par son intervention en vue d'un objectif commun, une pièce complète, défini-

tive, dont il avait eu personnellement la conception ou avait adopté l'idée.

Son opinion sur cette question du rôle du chef d'industrie d'art était très nette et irréductible : « Beaucoup de patrons, dont le souvenir est lié à l'industrie de ce temps-ci, n'ont été orfèvres que de nom, écrivait-il un jour ; bien peu ont su manier l'outil et tenir le crayon. Il est regrettable que cette vieille et si logique condition qui imposait au maître d'avoir conquis son grade en passant par l'atelier



LES ARTS DU FEU

Dessin de M. Luc-Olivier Merson, pour la *Coupe d'or*

(Fragment de la frise d'or et d'émail)

n'existe plus. On n'aurait pas vu des orfèvres acheter et conduire une fabrique comme une boutique ; et cela explique bien des erreurs de goût, bien des fautes de fabrication. »

Lucien Falize avait, au plus haut degré, l'amour et l'orgueil de l'orfèvrerie, à son avis le premier, le plus beau, le plus parfait de tous les métiers ; il rêvait pour elle la situation sociale supérieure, qui lui revient de droit et de tradition. « J'ai toujours été jaloux, quand j'allais à Londres, lit-on dans son Rapport de l'Exposition universelle de 1889, de voir que les orfèvres anglais possédaient un palais magnifique, qui est une des curiosités de la ville, qui a ses salles de séance, son musée, ses tableaux, ses portraits de gardes et

de syndics, son ancienne vaisselle d'argent, qui a surtout ses bureaux,

son administration, ses archives et enfin un directeur dévoué aux intérêts de la corporation. »

Avec quelle éloquence, quelle poésie, il parlait et écrivait de son métier, qui fut toute sa vie, et dans lequel il a tenu à faire élever deux de ses fils ! Quelle âme il met à en vanter les ressources, à en célébrer les jouissances artistiques :

« Aucun artiste ne s'est encore pris d'amour pour cet art du métal qui garde, à qui saura le comprendre, des jouissances égales à celles que donnent au sculpteur la même complaisance de la glaise et l'âpre résistance de la pierre, au peintre la magie de sa palette. Il faut que nos artistes d'aujourd'hui ignorent absolument ces vertus si diverses, qu'ils n'aient jamais étudié les ressources de la fonte, de la ciselure, de la gravure et de l'émail, pour qu'à l'exemple des grands maîtres de l'art ancien, ils ne

soient pas venus d'eux-mêmes à l'orfèvrerie, non plus en manœuvres qui cèdent à contre-cœur, mais en maîtres véritables qui rendraient à cet art un rang digne de lui et à eux-mêmes une gloire nouvelle.



« On entend chanter le tour, mais on n'entend plus le son rythmé du marteau frappant à coups comptés sur l'enclume ; le métal n'est plus le

même, il se distend, il ouvre ses pores sous l'action du brunissoir, tandis que le marteau les resserrait, qu'il « nourrissait » l'argent, et que la forme emboutie était nette, que la forme rétreinte était forte, et que ce joli métal sonnait clair comme une cloche, qu'il réjouissait le bon orfèvre et qu'il avait des qualités de tenue, de perfection, d'honnêteté égales à celles qu'on exige d'une gravure de prix et d'une médaille fleur de coin. »

Son Rapport sur l'orfèvrerie et la bijouterie à l'Exposition de 1889 est un chef-d'œuvre de critique et d'histoire ; il peut être mis, par les éloquentes leçons d'art, de technique et de philosophie industrielle et sociale, qu'il contient, au même rang que les rapports fameux du duc de Luynes et du comte Delaborde, avec l'originalité d'une haute valeur littéraire en plus. Je n'ai pas à faire, dans la *Gazette*

où il a publié des études remarquables¹, l'éloge de l'écrivain,



1. *Les Arts du métal*, 2^e pér., t. XXIV ; *Les Industries d'art* (émailerie, orfè-

dont la science et l'érudition revêtaient une forme à la fois si nette et si élégante, l'expression la plus raffinée ne servant qu'à



mettre en relief une pensée toujours ingénieuse, délicate et élevée. Il y a de lui une série de « Lettres de M. Josse », qui sont des merveilles d'humour et de fantaisie ; et, jusqu'en ses écrits administratifs, il mettait de la grâce, de l'esprit, sans préjudice pour le caractère sérieux et positif du fonds.

A côté de l'artiste et de l'écrivain, on trouvait aussi un homme d'action qui s'efforçait, avec une volonté et une énergie peu communes, de faire entrer dans le domaine des réalités administratives, publiques ou privées, leurs idées et leurs projets. Lucien Falize fut de la période de fondation de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie ; il se consacra à son œuvre de propagande et d'enseignement ; il entra bientôt dans le conseil d'administration, porté par l'estime et la confiance de ses collègues à ces fon-

tions qui, pendant longtemps, ne furent point honoraires, ni étran-

vrerie, bijouterie et joaillerie) à l'Exposition universelle de 1889, 3^e pér., t. II ; Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints, 3^e pér., t. IX, X et XI.

gères à la vie artistique et industrielle du pays. C'est lui qui en 1879, sous la présidence d'Édouard André, proposa et fit adopter le plan des



L'IMPRIMERIE, LA RELIURE, L'ARCHITECTURE

Dessin de M. Luc-Olivier Merson pour la *Coupe d'or*

(Fragment de la frise d'or et d'émail)

Expositions technologiques, réalisé avec tant de succès de 1880 à 1886. En 1893, il soumettait au conseil le programme magistral d'une Exposition de la Plante, que des circonstances imprévues forcèrent d'ajourner, au grand regret des industriels d'art. Il aimait passion-



INTÉRIEUR DU COUVERCLE DE LA « COUPE D'OR »

Dessin de M. Cantel

nément la Société; et, maintes fois, dans ses rapports et dans ses discours, il n'hésita pas, avec une éloquente franchise, à déclarer que

son fonctionnement réclamait des réformes urgentes : « Si vous n'y prenez garde, disait-il dans le préambule du programme des concours de 1890, l'union si longtemps désirée de l'artiste et de l'ouvrier se fera en dehors de vous. » Je ne fais allusion à ces incidents que dans le but de donner à l'esquisse du portrait de Lucien Falize toute sa ressemblance, en montrant qu'il était un administrateur que l'initiative et les responsabilités n'effrayaient point, et qui faisait preuve de ce courage civique, hélas ! si rare aujourd'hui, de se mettre en avant, de payer de sa personne, et de dire loyalement et hautement la vérité, quand on faisait appel à son dévouement.

Par cette mort, l'orfèvrerie française perd un de ses chefs, et de ceux qui l'ont le mieux servie et le plus honorée, en maintenant avec fermeté les traditions de goût délicat, de fière élégance et d'irréprochable exécution, léguées par les vieux maîtres, dont Lucien Falize était le digne héritier.

C'est une belle et originale figure d'artiste qui a disparu.

MARIUS VACHON



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

EN VENTE

Au JOURNAL DES DÉBATS, 17, rue des Prêtres-St-Germain-l'Auxerrois
et à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, rue Favart.

ANDRÉ MICHEL

Les Salons de 1897

OUVRAGE PRÉCÉDÉ D'UNE

ÉTUDE SUR LES SALONS AU PALAIS DE L'INDUSTRIE DE 1857 A 1897

Un beau volume in-8° grand colombier de 200 pages, tiré sur très beau papier, orné de 6 eaux-fortes par MM. BONNAT, CAREY, GUÉRARD, DE LOS RIOS, PATRICOT, WALTNER, et de 140 gravures dans le texte et hors texte.

PRIX BROCHÉ : 20 francs (pris à Paris), pour la Province et l'Étranger,
2 fr. 50 en plus

ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

DÉBIT

SOURCE BADOIT

30 Millions de Bouteilles
PAR AN

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE

Vente : 15 Millions

SAVON ROYAL DE THRIDACE * SAVON VELOUTINE
VIOLET, Parfumeur (Recommandés par les Célébrités médicales pour l'Hygiène de la Peau et la Beauté du Teint.) 29, Boul^d des Italiens, PARIS.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}
18, rue St-Augustin
MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67.
Rue Championnet, 194.
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de **CHLOROSE** et d'**ANÉMIE**

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base
d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

ALIA CORNELLE FLEUR

Dernière Création

PRECIOSA VIOLETTE
PARFUM EXQUIS, DÉLICAT ET PERSISTANT
Quintessence supérieure, Savon,
Eau de Toilette extra-fine.
Extrait Végétal pour les soins de la Chevelure
Poudre de Riz invisible et Impalpable
JOLI COFFRET POUR CADEAU

ED. PINAUD
PARIS



Flacon : 5 fr. Franco : 5 fr.

PURETÉ DU TEINT
Étendu d'eau le
LAIT ANTÉPHÉLIQUE
ou Lait Candès

Dépuratif, Tonique, Détersif, dissipe
Hâle, Rougeurs, Rides précoces, Rugosités,
Boutons, Efflorescences, etc., conserve la peau
du visage claire et unie. — A l'état pur,
il enlève, on le sait, Masque et
Taches de rousseur.
Il date de 1849

CANDÈS, Paris B^d St-Denis, 16

EN VENTE
à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, Rue Favart.

LES MUSÉES DE MADRID

LE PRADO, SAN FERNANDO, L'ARMERIA

PAR

MM. PAUL LEFORT, HENRI HYMANS, A. DE LOSTALOT
LÉOPOLD MABILLEAU, MAURICE MAINDRON

*Un volume in-8° de 268 pages, orné de 22 eaux-fortes hors texte
et de 62 gravures dans le texte.*

PRIX BROCHÉ (envoi franco) **20 francs.**

NOTA. — Il n'existait pas, en librairie, de monographie complète des musées de Madrid; pour combler cette lacune, la *Gazette des Beaux-Arts* a réuni en un beau volume l'ensemble des études qu'elle a publiées, à l'occasion du centenaire de Christophe Colomb, sur ces collections si importantes. Ces études sont dues à ceux des collaborateurs de la *Gazette* qui, par leur absolue compétence et leur autorité, offraient les meilleures garanties. MM. Paul Lefort, Henri Hymans, A. de Lostalot, Léopold Mabillean ont donné, dans ce livre, une description analytique des œuvres admirables conservées au *Prado* et à l'*Académie de San Fernando*, que ces ouvrages appartiennent aux écoles italienne, flamande, hollandaise, française ou espagnole, et M. Maurice Maindron, un érudit incontesté en cette matière, s'est appliqué à décrire par le détail, dans un chapitre spécial, toutes les belles armures et pièces d'armes qui se trouvent à l'*Armeria Real*, l'une des plus riches collections, comme l'on sait, qui soit en Europe.

COMPAGNIE PARISIENNE

D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

Le Conseil d'Administration a l'honneur d'informer MM. les Actionnaires qu'il leur sera payé, à dater du mercredi 6 octobre prochain, une somme de 12 fr. 50 par Action de capital à titre d'acompte sur le dividende de l'Exercice 1897.

Cet acompte sera payé tous les jours non fériés, de 10 heures à 2 heures, au siège de la Compagnie, 6, rue Condorcet.

La somme nette à recevoir, déduction faite des impôts établis par les lois de finance, est fixée ainsi qu'il suit :

1° Action de Capital nominative.	12 fr. »
2° Action de Capital au porteur.	10 fr. 896

Les porteurs de 20 actions, au moins, pourront déposer leurs titres ou leurs coupons, à dater du 6 septembre, en échange d'un mandat de paiement à l'échéance du 6 octobre suivant.

Les intérêts ci-dessus indiqués pourront être payés au siège de la Compagnie, à partir du 6 septembre prochain, sous une retenue calculée au taux d'escompte de la Banque de France (sauf pour les titres grevés d'un usufruit ou inscrit au nom d'incapables) ; mais les titres qui auront usé de cette faculté d'escompte ne pourront être présentés au transfert ou à la conversion avant le 6 octobre 1897.

ART INDUSTRIEL

FERAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES
ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS
FOURNITURES pour Peinture à l'huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barbotine, le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau Bxatif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS

Souls représentants de la Maison CH. ROBINSON et Co, de Londres.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET C^{ie}

56, rue de Bondy, 56, Paris

Deux **GRANDS PRIX** à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

COMMENT DISCERNER LES STYLES

Du VI^e au XIX^e Siècle

Par L. ROGER-MILÉS

Illustré de deux mille gravures.

EDOUARD ROUVREUX, éditeur, 76, r. de Seine, Paris.

Spécimen gratis et franco.

EM. PAUL & FILS & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale
(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1794)
23, RUE DES BONS-ENFANTS, 23

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.
SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.

5, Rue de la Terrasse
(Boulevard Malesherbes)

HARO & C^{ie}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE Co Ltd

Polices incontestables — Capital : 6.250.000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre

l'Incendie, le Vol, l'Infidélité

des Employés, les Accidents et tous risques.

Direction générale pour la France : 3, Rue Grétry, PARIS

TABLE

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée

(4^e Série, 1881-1892 compris)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

DE

FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve.

E. JEAN-FONTAINE, Libraire

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER

H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc^{rs}

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

39^e ANNÉE — 1897

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE		ÉTRANGER
Paris	Un an: 60 fr. Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale :
Départements —	64 fr. — 32 fr.	Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1^{er} de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, M^{re} DE CHENNEVIÈRES (de l'Institut), DE CHAMPEAUX, G. FRIZZONI, DE FOURCAUD, DE GEYMÜLLER, S. DE GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, HENRY HYMANS, LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, MADILLEAU, LUCIEN MAGNE, MAURICE MAINDRON, A. MARGUILLIER, ROGER MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), EM. MOLINIER, EUG. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), B. PROST, SALOMON REINACH, ARY RENAN, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), M. TOURNEUX, W. DE SEIDLITZ, CH. YRIARTE, etc. etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.